

الموسيقى في الحضارة الغربية  
من عصر اليونانيين حتى عصر الريسانس (النهضة)

تأليف: بول هنري لانج  
ترجمة: د. أحمد حمدى محمود  
مراجعة: د. حسين فوزى







# المكتبة العربية

الموسيقى في الحضارة الغربية  
من عصر اليونانيين حتى عصر الريسانس (النهضة)

الاخراج الفنى : البير جورجى

---



الموسيقى في الحضارة الغربية  
من عصر اليونانيين حتى عصر الريسانس (النهضة)

---

تأليف : بول هنري لانج

ترجمة : د. أحمد حمدي محمود

مراجعة : د. حسين فوزي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٥





## مقدمة المترجم

حالت غيبة أستاذي الدكتور حسين فوزي بفرنسا أثناء طبع هذا الكتاب دون قيامه بكتابة مقدمته ، كما اعتاد في الجزعين السابقين .

ولما كان الكتاب قد شارف على الانتهاء بجميع أجزائه ، لذا بادرت بكتابة هذه المقدمة ورأيت الفرصة سانحة للتحدث عن الدور العظيم الذي اضطلع به أستاذي أولا - للحصول على موافقة المسؤولين عن نشر هذا السفر العظيم . ثانيا - لمراجعتة الدقيقة للنص ، وحرصه على كتابته في أسلوب أدبي بليغ ، يتفوق على الأصل الانجليزي ، الذي كتبه عالم موسيقولوجي مجرى - أمريكي بأسلوب لم يرضى عنه الدكتور فوزي . الأديب دائما في كل ما يكتب ، ومهما اختلف الموضوع .

وقد نشر الكتاب وفقا لمخطط متفق عليه بحيث يظهر الجزعان اللذان يهتمان المستمع قبل الجزء الذي يتضمن معلومات تاريخية تفيد القارئ ، الذي يرغب الاحاطة بتاريخ الموسيقى في جملتها وكذلك الباحث والمتخصص . فظهر أولا :

( ١٩٨١ ) الجزء المسمى « من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي »  
وتلاه الجزء الثاني ( ١٩٧٤ ) تحت عنوان « من بينهوفن الى اوائل القرن العشرين » .

واخيرا يجرى هذا الجزء الأخير تحت عنوان « من اليونانيين الى عصر الرينسانس ( النهضة ) » . ولن يتعذر على القارئ ترتيب الأجزاء وفقا لترتيبها الزمني الأصلي فالكتاب الأخير هو اول الأجزاء . اما الكتاب الأول في الصدور فيعد الجزء الأوسط منه . وبذلك يكتمل نشر هذا التاريخ العظيم للموسيقى الذي اعتبره النقاد أوفى ما كتب عن تاريخ الموسيقى العالمية . ونأمل أن ينشر في طبعته التالية بترتيبه الأصلي اذا قدر له أن يعاد طبعه .

وتبقى بعد ذلك الموسيقى المعاصرة ، أي ابتداء من الحرب العالمية الأولى ، وقد تجنب المؤلف الحديث عنها . فوفقا للأصول العلمية ، فإن هذه الفترة لا تعد تاريخا بالمعنى الصحيح ، وما زال من الصعب الحكم عليها ، لأنها مازالت في دور التكوين . وكم نتمنى أن يقوم أحد أبنائنا بآتمام مهمتنا بترجمة أفضل مراجعها ، أو بتأليف تاريخ جديد كامل للموسيقى يضارع ما كتبه بول هنري لانج .

وفي النهاية ، يسعدني أن أشيد بدور من أيدوا بالقول والفعل نشر هذا الكتاب ، وذلّلوا كل العقبات التي اعترضت ظهوره ، وفي مقدمتهم الدكتور ثروت عكاشة ، والمرحوم يوسف السباعي ، والاستاذة الدكتور سـهير القلماوي . فهم جميعا جديرون بكل تقدير لرعايتهم نشر هذا الكتاب الذي نرجو أن يكون اضافة حقيقية « للمكتبة العربية » ، التي يشرف بالانتساب اليها .

## اشادة وتقدير

اتقدم هنا بآيات الشكر والعرفان الى زملائي بقسم الموسيقى في جامعة كولبيا ، لاهتمامهم الأخوى بهذا الكتاب ومؤازرتهم له ، ولما تكبدوه من مشقة في تقديم العون لمؤلفه . وأنا مدين بوجه خاص للدكاترة : اريك هيرتسمان وميرون شافر والمستر ريشارد انجيل ، امناء مكتبة الجامعة ، الذين أبدوا على الدوام استعدادا للمساعدة . واتقدم بالشكر أيضا لهيرتر نورتون والاستاذ موسى هاداس لترجمتهما الأمينة لأبيات الشعر ، وللاستاذ أوستن ايفانس ووليم وينسمور وماير شابيرو ، وايفرارد آيجون ، لنصائحهم الغالية وللمس جرتروود نورمان والدكتور والتر ابسمين لخدماتهما المختلفة ولجلتى الموسيقى الفصلية ( والمستر شيرمر بوجه خاص ) وكوليمبيا الفصلية ، لسماحهما بالاعتباس من مقالاتي التي نشرتها هاتان المجلتان ، ولتحف الفن ( المتروبوليتان ) بمدينة نيويورك ، ولدوراند ربول من مدينة نيويورك ، لسماحهما باستنساخ بعض مقتنياتهما ، وللمسز موارد كاننجهام ، والمس بربارة لويس والمس جاستين نيشيه لمساعدتهن في اعداد مخطوطة الكتاب ، ولجميع المنتمين الى « نورتون وشركاه » لما أبدوه من عطف وعدم انقطاعهم عن تقديم العون .

بول هنري لانج



## مقدمة

كل حضارة خلاصة جامعة لمحاولات غزو الانسان للحياة . والفن هو قمة علامات هذا الغزو . فهو اسمى « وحدة » استطاع الانسان تحقيقها . على أن روح العصر لا تنعكس على الفنون وحدها ، ولكنها تنعكس على شتى محاولات الانسان من اللاهوت الى الهندسة . ولا يعنى هذا التسليم بوجود روح مطردة للعصر ، يعبر عنها في صورة واحدة لا تتغير ، في أى نوع من انواع الفن ، وتنقل لنا نفس المضمون ونفس المعنى . والأصح اننا نعثر على بغيتنا في جملة معانى الفنون المختلفة . فنحن واذا نظرنا اليها مجتمعة فسوف نرى انها تؤلف ماهية الروح الفنية للعصر .

تعتمد النظرة الفنية وصور التعبير على الزمان والمكان وروح الفنان . ومن واجب المؤرخ الاحاطة بهذه الجوانب التى تفصل بيننا وبين العمل الفنى . فى الماضى ظن من يكتبون عن الموسيقى أنه من المستطاع تفسير ما انجزه الموسيقى بالرجوع الى القوالب التى ارتقى بها ، معتقدين نفس اعتقاد بعض نقاد الفن « بعدم وجود اختلاف من حيث القيمة الفنية بين صور جيدة لخضرة والمادونا مصورة بأتقان » . وبعد أن تذبذب البندول واتجه الى الطرف المقابل ، أصبح ينظر الى كل شئ من الزاوية النفسية والحياة الشخصية . واستبعدت المعايير الجمالية ، واستعين بالنوادير و « التفسيرات » فى تقدير العمل الفنى ، على أن أى نظرة منصفة تتطلب حتما أحداث موازنة دائمة بين الطريقتين .

كل فنان عظيم جزء من زمانه ، وإن كان يعمل أيضا على خلق هذا

« الزمان » لقد قلنا « الزمان » ، غير ان الزمان في ذاته خاو ولا معنى له ، ما لم يدرك من خلال ظاهرة (١) . فالزمان يعبر عنه من خلال الحياة ، والحياة صراع وحركة من خلال زمان . وهكذا فمن غير المستطاع اطلاقا ان ينتج الزمان طرازا واحدا وحسب . وربما ساد فرد من الأفراد جيله ، ولكننا اذا قصرنا اهتمامنا على أية شخصية بارزة واحدة ، فاننا قد نفشل في ادراك أهمية الحقبة بأسرها . واذا عنيينا بفحص الأفراد وتتبع تطوراتهم دون مراعاة لوجود غاية أعظم من ذلك ، سيتعرض للخطر فهمنا لتطور أى فن . لقد كان « فاجنر » في العشرين من عمره ، أو يكاد ، عندما مات « جوته » . وكان يوهان سبستيان باخ يكتب وصيته الأخيرة في البوليفونية (٢) ، عندما فتحت الاوبرا الهزلية لبيرجوليزى آفاقا جديدة للموسيقى . وحلق بيتهوفن ، وبلغ في الفن قمة المعمار السمفونى الكلاسيكى عندما كان فيبر يستهل رومانتيكية الغابة الالمانية ويوحى بالجو العجيب للقصة الليلية المخيفة . كان بيتهوفن وشوبرت وفيبر يحيون معا في الربع الاول من القرن التاسع عشر . ولقد اعتدنا الجمع بين بيتهوفن وهایدن وموتسارت ، وتسمية هذا الثلاثى الذى تختلف شخصياته الفنية اختلافا بعيدا « بالمدرسة الفيئاوية » . ونحن اذا استبعدنا بيتهوفن جانبا ، يمكننا حينئذ وصف الاثنين الباقيين « بالرومانتيكين » ، مع مراعاة ان احدهما مات قبل بيتهوفن بسنة ، والآخر بعده بسنة .

يشترك في صنع كل حقبة من الزمان ثلاثة عناصر : الماضى المحتضر والحاضر المزدهر ، والمستقبل المبشر . ولو اكتفينا بالتركيز على عنصر واحد فاننا لن نهتدى الى غايتنا . وبالرغم من اننا قد نستطيع تحديد خط التقدم من ناحية الصناعة الموسيقية ، الا اننا سنعجز عن الحصول على صورة كاملة له لاننا قد تجاهلنا الفكرة الكامنة في العصر ، وعلى هذا يغدو من الخطأ الكبير الحكم على النصف الثانى من القرن الثامن عشر - تبعا لصورته المنعكسة في التدهور المعنوى للروكوكو فحسب ، لقد كانت قمة فكر هذا العصر العظيم ظهور علوم الجمال والطبيعة كفرعين مستقلين للمعرفة ، وكذلك الفلسفة السياسية للتنوير ، بالاضافة الى رجال من أمثال كلوبشتوك ولسننج وهردر والانسكلوبيديين الفرنسيين وبيرك وكانط وجوته . وما يهمنا أكثر من كل ذلك لفيف من الموسيقيين العظام كابناء باخ و « هاسة » و « جرترى » ومونسليه ويوميللى وبيتشيني وجلوك وهایدن وموتسارت ، مع الاكتفاء بذكر هذا النفر القليل من بين العدد الوفير من الموسيقيين . ونكرر القول بعدم امكان الاستغناء

(★) فكرة فلسفية معروفة لكائط ( المترجم ) .

(★) فن الفوجة ( المراجع ) .



عن معرفة بيانات بعض هؤلاء الموسيقيين عند التحدث عن قوالب صوناتاتهم أو توزيعهم الاوركستراالى ، فلن يكفى اى مقدار من تحليل الصنعة والحرفية لتفسير نظرة المدرسة الكلاسيكية الى الاوبرا والسيمفونية ، ما لم نمر بالرحاب الممتدة لعصر التنوير و « الانتفاضة العاصفة » Sturm und Drang .  
فاذا اعتمدنا على ذلك سيتيسر لنا اكتشاف نقطة بدء الكلاسيكية ومعرفة سر وكيفية تحول نسيج « الستيل جالان » الفسيفسائى المنمنم الحسناس الى الكلاسيكية بمنطقها المعمارى وروحها الدرامية . .

واذا كنا على هذا النحو من سوء الاستعداد بالنسبة لموسيقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فما بالك بما سنصادفه اذا اتجهنا الى عصور اكثر من ذلك توغلا فى القدم ؟ ربما قنع البعض بتسمية هذه القرون عصورا تمهيدية لفن الموسيقى الآتى بسبب افتقارهم بلوحات الأساطير القدامى ، واعجابهم بالاحجار المثيرة للحيرة والذهول فى كاتدرائيات العصور الوسطى عند تأملها وقراءتهم لروايات اريستوفان وشكسبير وهم يشعرون بالنشوة التى لا يثيرها الا كل فن عظيم . فمن الاباطيل العميقة الغور ، الاعتقاد بان الموسيقى قد تأخرت فى بلوغ سن الرشد ، وانها قد تأخرت عن باقى الفنون بقرون طويلة . فما زالت موسيقى القرون السابقة للقرن الثامن عشر ، والمسماة بالموسيقى العتيقة ، أو موسيقى ما قبل باخ ، غارقة فى الظلمات . ولم يتم « اعادة اكتشاف » هذه الموسيقى الا فى القرن التاسع عشر . وسبب ذلك أن موسيقى القرون الوسطى والنهضة والباروك لم تعد لنا حيا ، بعد اختفاء تراثها وعدم بقاء أكثر من عينات منها . ولعل أفضل ما يصور هذه الحالة هو ظهور عرض مندلسون لموسيقى الآلام تبعا للقديس متى لباخ ( ١٨٢٦ ) بمثابة وحى هبط من السماء وبدأ بعده احياء حق لفن باخ . لم يكن قد مر على وفاة الاستاذ العظيم أكثر من تسعة وسبعين سنة عند اعادة احياء عمله فى برلين فى هذا الحفل الخالد فكيف اذن نتوقع الاستمرار فى الحياة لموسيقى من عهد « بيد » أو « دانتي » أو « ميكل انجلو » ، مع امكان الاستمتاع بها ؟ . لقد اكتشفت الرومانتيكية الموسيقى القديمة ، لأن الولع بالقدم كان من أهم أسسها وصفاتها . ولكن بينما استطاع الشعر والتصوير فى العصور الوسطى وعصر النهضة ، الاشعاع فى بدايتهما ، بالاضافة الى ما انعكس عليهما من توقد الحماس الرومانتيكى الذى اعادهما مرة أخرى للحياة ، وقف القرن التاسع عشر مبهوتا ، بل ربما شعر بتباعد غريب بينه وبين الموسيقى التى اكتشفها .

ان ما نتاثر به فى موسيقى القبائل البدائية أو الشعوب الشرقية النائية ، هو ما فى الحائنها وايقاعاتها مما لم نتعود عليه . ونحن نعترف بهذه الغرابة

عندما نصف هذه الموسيقى بالابتعاد عن المألوف *exotic* . وفي هذا الوصف - فيما يبدو - تعريف وتوضيح لطابع مثل هذه الموسيقى . وتتأثر الاغلبية العظمى من الناس - بل وكثيرون من الموسيقيين المتمرسين - تأثر مماثلاً بموسيقى العصور الوسطى ، ولكن لما كان من المتعذر استعمال نفس اللفظ : *exotic* « للدلالة على فن عاصر في ظهوره الكاتدرائيات العظمى ، لذا فأنه يسمى بالبدائي ، وغير الناضج . ليست أذاننا مدربة تدريباً حسناً مماثلاً لأعيننا ، كما أن هناك قصوراً في معرفتنا الموسيقية وأذواقنا ولذا فإننا نشعر بالضيق عندما نحاول التوفيق بين الموسيقى والفنون الأخرى في القرون « السابقة لبأخ » . وعلى نقيض نظرتنا المبهوشة البعيدة ، كان هناك استمتاع حق بالموسيقى كما يتبين من كتابات الأدباء المعاصرين لهذه الموسيقى « البدائية » ونستطيع ان نراها أيضاً في اللوحات العديدة التي تدور حول الموسيقى ، وكان هذا النوع من اللوحات عند المصورين والنحاتين من الموضوعات المفضلة عندهم . واو قرأنا الكلمات المهمة التي قالها دانتى وشكسبير وميلتون وموليير عن الموسيقى ، فإننا سندرك كم اخفقنا في تكييف أنفسنا مع موسيقى الماضي الرفيعة ، واننا قد حرمانا أنفسنا نتيجة إهمالنا من تراث هائل من الفن والمتعة .

هنا نتقدم الموسيقولوجيا الحديثة لنجدتنا ، بتلقيها عن موسيقى القرون الغابرة ، وحلها لرموزها ، وتفسيرها ، وتيسير طبعها في طبعات حديثة لجمهور هذه الايام ، وابحاث الجيلين الماضيين ، أو الثلاثة الاجيال الماضية ، التي نهض بها رهبان من العلماء ، من المنجزات الشامخة الدالة على براعة بنى البشر وعلمهم . ويدعوننا واجبنا الى الاستفادة من ثمار كل هذه الجهود ، وادائها في خشوع النساك ، وجعلها غذاء روحيا لنا .

عند كتابة هذا التاريخ الموسيقى ، قصدت مخاطبة عشاق الموسيقى الذين يجمعون بين الاستمتاع بالفن وبين حب الاستطلاع لكل ما يشترك في تكوين عقولهم ، وعلى القارئ الا يتوقع كتاباً في الصنعة الموسيقية ، أو بحثاً قائماً على تراجم الشخصيات ، لأن هذا الكتاب بمثابة بيان عن الدور الذي شاركت به الموسيقى في صنع الحضارة الغربية . والكتابة عن الفن - وعن الموسيقى بخاصة - مهمة شاقة . فلا بد ان تعتمد مثل هذه الكتابة على احداث موازنة بين الباحث وآراء الفنان . ولقد حاولت الحيلولة دون تحول نفائس الفن البراقة العديدة الجوانب الى مجردات نتيجة للبحث الدائب عن العوارض المصاحبة للمواقف والمنجزات ، فسعيت للبحث وراء كل تفصيل من التفاصيل ، عن الروح الخلاقة في جملتها ، وهي تكافح من أجل الافصح والتعبير . وبوسع الاحياء الذين يحاولون النفاذ في عقول كائنات غريبة عنهم ، بعيدة في المكان والزمان ، العثور



على الخطوط الأساسية التي يتبعونها في إعادة انشاء صورة الماضي ، في أعماق نفوسهم . ان هذا هو سر ما يحدثه الفهم التاريخي الحق من تأثير خصب على الحاضر . ومهما ابتعد عنا موضوع بحثنا ، فان علينا استيعابه بطريقة ما وعندما يولد التماثل الخفى لهذا العقل الغريب شرارة في عقولنا ، حينئذ وحينئذ فقط ، ستعود روح الماضي حية فعالة مرة أخرى ، لأنها تحمل شيئاً ما من روحنا .

قال العلامة الالماني الكسندر فون هومبولت ( ١٧٦٩ - ١٨٥٩ ) أعظم ممثل للانسانية ( الهيومانية ) الجديدة « ينبغي ان تؤدي دراسة الكلاسيكيات من اركيولوجية وفيلولوجية وتاريخية الى فهم الانسان القديم ، وحضارته » . هذه هي القاعدة التي تسعى لتحقيقها كل الدراسات التاريخية عند كل انصار « الهيومانية » . ويرتكز الاختلاف الوحيد بين انسانيتنا ( هيومانيتنا ) وانسانية القدامى في رحابة مجال أبحاثنا ، وقدرة الانسان الحديث على توجيه أشعة بحثه في أعماق بدت فيما مضى بلا قرار . اننا نبحث عن الكائن الانساني في وفرة خلأته الدائمة التجدد ، وان بدت بينها أوجه قرابة ، واشتراك في بعض الجوانب، لأننا نكتشف هذه الأيام صدى لكل نغم انبعث الى الماضي .





الفصل الأول

---

اليونان القديمة





## الموسيقى وعبادة الجميل

اليونان القديمة هي أقدر الشعوب المتحضرة قاطبة في ادراك الرابطة الوثيقة بين «الجميل» و «الخير» ، والشعور بها . وعبرت كلمة Kalokagathia عن معنى الوحدة بين الجمال والخير ، باعتبار : Kalos تعنى الجميل و agathos الخير . ويتبين من مجرد ترتيب هاتين الفكرتين افضلية «الجميل» وأولويته . والحق أنه كثيرا ما تبعت القواعد الاخلاقية المبادئ الجمالية ، واعترفت بفضلها . ومن ناحية أخرى ، لقد دعت الحضارة التي احتلتها الفنون الى الاعجاب الشامل بها ، وتشجيع ممارستها .

نستطيع ان ندرك ادراكا واضحا هذا الافتتان بالجميل ، وسمو تقديره ، في حالة اقترانه بروائع الأدب والفنون الجميلة . فبوسع القارئ الحديث الذي تتوافر له جملة تراجم جيدة الاعجاب بهوميروس وسوفوكليس على نحو مماثل للاعجاب الذي شعر به القدامى . ولم يتضاءل التقدير الذي أحس به الهيلينيون تجاه فن النحت عند فيدياس ، وبراكستيلس عبر العصور . ولكن نادرا ما يتوقف حتى أولئك الذين لا يقف تقديرهم لعبقرية اليونان عند حد ، لتأمل الموسيقى : الفن الذي يحتل مثل هذه المكانة المرموقة في حياتنا الحديثة . ان يبدو اليونانيون عند أغلبنا شعبا موهوبا من الشعراء والفلاسفة والمؤرخين والنحاتين والمعماريين . أما ما عندهم من موسيقيين ، فلا يخطر على لينا حتى على بال .

ومن الغريب للغاية ، ان اليونانيين أنفسهم لم يعنوا كثيرا بعبقريتهم في الفنون التشكيلية نفس عنايتهم بمنجزاتهم الموسيقية . فتكاد المراجع الكلاسيكية تخلو من أى إشارة الى النعت والعمارة ، بينما يغلب ذكر الموسيقى ، ولم يكن هناك الهة (موزات) للفنون التشكيلية . وإذا نقبنا في معرض الالهة عن رفيق «لابوللو موساجيت» يمثل الفنون الجميلة ، كان علينا ان نقنع بالاله الأعرج هفستوس ، اله النار والحدادة ، وسائر الحرف التي تعتمد على النار . ولم يزد هفستوس في الواقع عن صانع أسلحة لآلهة الأولمب ، وكان هدفا دائما

لـسـخـريـتـهـم ٠٠ كانت الدولة اليونانية ، بما عرف عنها من احترام وتقدير كبير للموسيقى ، تتناول كل شئونها بأعلى قدر من الثقة والاطمئنان ، واعتبر تنظيم الافكار والمبادئ الموسيقية من المسائل التي تهم الدولة ٠٠ كان دور الموسيقى في المظاهر الفنية للحياة عظيما الى ابعد الحدود ، الى حد تسمية أى شخص مثقف مميز بالرجل الموسيقى *αυτὸς γκαμοσχος* . أما اللفظ التافه فكان يدعى باللاموسيقى أو انسان بلا موسيقى *αυτὸς ἀρσος* .  
 واثنى الشاعر على عازف الزمار ميداس من أجريجنثوم ، وسماه بالبطل الغاى ، كما كسب عازف الطرومبيتة هيرودوروس من ميجارا جائزة اوليمبيا عشر مرات ٠ وتناول افلاطون - الذى اعتاد الزعم بضالة حبه للفنون - الموسيقى بصورة ملحوظة في كتاب « الجمهورية » .

تجاوب اليونانيون بوصفهم شعبا من جنوب أوروبا ، سريع التأثير ، مع الخصائص الحسية للموسيقى . ففى روحهم تحيا نفسان : واحدة تسعى للوضوح والتعفف والاعتدال *σοφροσιν* والأخرى تسوقهم الى الخيال والشهوة وعبادة ديونيزوس . ومن هنا تحمسوا للدعوة الى فكرة الاعتدال *αυρεσιν* ، بعد ان ادركوا مدى تأثيرهم بما يقابلها . وانعكس التعارض بين الابولونى والديونيزى فى عالم الموسيقى ، وعاد الى الظهور نفس هذا التعارض بين الموسيقى الهادئة والشهوة العاصفة التى تثير المستمع وتهز جوارحه ، عندما ترددت صيحات الحرب ضد ريشارد فاغنر . وشعر نينشه ذاته بالتمزق بين الطرفين المتقابلين ، واستفاد من تجاربه فكتب « مولد الماساة من روح الموسيقى » ، وفى هذا الكتاب وضعت الموسيقى الابولونية والموسيقى الديونيزية كطرفين شديدى التباين .

### الموسيقى فى الاساطير والعصر الهوميرى

ابتدعت العبقرية اليونانية فى عصرها العظيمين نوعين من الموسيقى ، لكل منهما شخصيته الكاملة المستقلة . وارتقت بهاتين الموسيقتين قرونا طويلة ، ونقلتهما الى الاخلاف ، وأمدتهما بالقدرة على التوسع والانتشار . يطلق على هذين العصرين العظيمين عادة اسمى : الموسيقى اليونانية القديمة التى نكتفى بوصفها بالموسيقى اليونانية ، والموسيقى البيزنطية ، أو موسيقى العصور الوسطى . ومن المستطاع ادراك ما تفردت بانجازه العبقرية اليونانية فى تاريخ الموسيقى ، لو أننا تأملنا مدى التأثير الذى أحدثه العصران .

من غير اليسور لنا التفرقة فى عالمي الفنون والأدب بين اليونان المسيحية واليونان غير المسيحية ، لأننا نعرف ان اليونان المسيحية قد استوعبت تراث



حضارة اليونان السابقة للمسيحية . ولا يخلو مثل هذا الاعتقاد من أساس يرتكز اليه ، لأن ممارسات الحياة اليومية التي تمتد الى قرون طويلة لا تتغير على التو بمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة . نعم لقد مارس أبناء المسيحية اليونانية القديمة نفس الموسيقى التي كان يمارسها اخوانهم اليونانيون الاوائل . وتصور بردية اكتشفت في « اكسيرنخوس » سنة ١٩٢٢ هذه النقطة تصويرا ممتازا . فهي تحتوى على ثرتيل مسيحي من القرن الثالث ، ولكن تدوين نغماته الموسيقية وأوزانه ولحنه قد اتبع بكل دقة القواعد الكلاسيكية السابقة للمسيحية وسرف نرى كيف كشفت الموسيقى البيزنطية عن خصائص ترغمتنا على اعتبارها فنا مستقلا ، وان كانت مرحلتا الموسيقى اليونانية قد اشتركتا في أصول واحدة نجعل بينهما في حالة النظر اليهما من بعيد تبعا لوجهة نظر القرن العشرين . فكلاهما يعتمد على الشعر ، ولا يمكن الفصل بينهما وبين عروض الكلمات ، ومن هنا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية متماثلا بأكبر قدر مع تاريخ الأدب اليوناني ، لأن الاثنين مرتبطان معا بوحدة لا تنفصم ، استمرت لا خلال العصر الكلاسيكي القديم فحسب ، بل واثناء العصور الوسطى . وعلى هذا يصح القول بأن هيمنة الميلودية في كل من الموسيقى اليونانية والبيزنطية وعدم وجود البوليفونية ليسا ظاهرتين عرضيتين . وأخيرا فعلنا الا نتناسى اعتماد عالمي موسيقى اليونان أحر المطاف ، طينة تاريخهما على حضارة الشرق .

يضم العهد العظيم الأول من الموسيقى اليونانية عصرا قديما فيما قبل التاريخ ، وآخر داخل التاريخ ، استمر حتى القرن الرابع بعد الميلاد . وتعرض القرون الأثنى عشر التي تتألف منها هذه الحقبة صعوبات يكاد يتعذر تغلب المؤرخ عليها ، ولم يستطع مؤرخو الموسيقى تذليلها الا في القرن الثامن عشر . فلقد ضل الباحثون في ظلمات الوقائع والفروض ، فتعذر عليهم التعرف حتى على القرون الوسطى . وانتهت كل محاولات كتابة تاريخ الموسيقى عند كتابة أبحاث عن موسيقى القدامى مليئة بالحشو والاطناب ، على ان هؤلاء المؤرخين لم يتوافر لهم من الموسيقي الفعلية الا نزر يسير . وحتى في يومنا هذا ، لم يتمكن البحث الأثري ، رغم براعته ، من تزويدنا بأكثر من مقطوعات قليلة من الموسيقى المدونة على الطريقة اليونانية ، وأكثرها شذرات ، وكلها ترجع الى تاريخ متأخر نسبيا . أما آثارنا الأدبية والتصويرية والتشكيلية فمتعددة ، وتسمح لنا باستحضار صورة الحياة الموسيقية اليونانية ، والحكم عليها .

ترتكز الموسيقى كباقي الفنون اليونانية على أسس نظرية وطيدة . وحثت أهميتها في الحياة الفكرية اليونانية الفلاسفة على تخصيص دور بارز لها في عالم الاخلاق . وفي القرن الرابع ق.م . تمت صياغة نظرية الموسيقى - كما

نعرفها الآن - بصورة محددة • انه القرن العظيم الذى خلق فيه الأفريق العلم • ولدينا فى أعمال أرسطوكسيوس من تارنتوم مذهب نظرى ، له وحدة رائعة ومنطق بارع ، امتد أثره حتى بلغ العالم الغربى الحديث • ولو اننا تأملنا آثار الفنون التشكيلية والأدب والفلسفة بثرائها وسعة انتشارها ، لادررنا مدى حيرة الباحثين ، الذين يتختم عليهم محاولة استخلاص صورة القرون العديدة التى انقضت قبل بلوغ الحضارة اليونانية الذروة فى القرنين الخامس والسادس ق.م • من شذرات اعتمدت على التأملات اللاحقة لكاتب « أحداث » من هذا العهد القديم مثل أرسطوكسيوس • ولم تستطع النظرية الموسيقية اليونانية تجاوز المنطق البناء الذى جاء به أرسطوكسيوس على الإطلاق • ونظر اليه أولئك الذين جاءوا بعده - حتى بعد قرون طويلة - وكأنه معاصر لهم • كما ان ممارسة الموسيقى - والقليل والعزف والغناء والتعليم - لم تتفوق - كما يبدو - على واضع نظرياتها العظيم ، فهى لم تتغير تغيرا ملموسا بعد عهده ويزودنا العصر الهيلنستى فى موسيقاه « الحديثة » بالشذرات الكاملة الوحيدة من الموسيقى اليونانية ، وان وجب النظر اليها بنظرة متحررة من أى ايمان بالأصول البيولوجية للتطور ، والأخذ بها على انها معايير تاريخية • بعد العصر الهيلنستى ، لم ترتق الموسيقى اليونانية كما انها لم تقدهور أيضا • وكل ما هناك هو أنها اتبعت اتجاهات فنية راسخة يمكن ادراكها فى النحت والأدب أيضا •

ولقد اعتدنا فى حضارتنا الغربية الحديثة ادراك الفن الموسيقى بمعنيين : فنحن نتناوله باعتباره أما موسيقى جماهيرية أو شعبية ، أو باعتباره موسيقى حضارة أو موسيقى فنية • وليس لدينا أية مادة متاحة تمكنا من اقامة هذه التفرقة فى الموسيقى اليونانية • وتتحدث مصادرنا عن وجود أغاني مختلفة كانت تغنى فى الاحتفالات القروية أو لتيسير الأعمال المعتمدة على الأنواع المختلفة من الايقاع كدرس الحنطة أو التجديف ، بل وهناك أبيات من الشعر يتبين من خصائصها الايقاعية أنها كانت تغنى فى الأصل ، وان كنا لا نعرف الحانها • ليس لدينا أيضا أى وثائق للدلالة على استعمال العناصر الفولكلورية فى الموسيقى الحضارية ( أو الفنية ) : الاتجاه الذى انعش واعاد احياء موسيقانا من عهد التروبادور الى سترافنسكى ، وما من شك فى أن مثل هذه الموسيقى قد وجدت، مثلما ظهر الشعر الجماهيرى أو الشعبى قبل ظهور الشعر البطولى (الهكساميتر) لهوميروس بمكانته العالية ، على أن هذه الحقبة الكاملة من العالم القديم أشبه باطلال هائلة ، فيها جمال حتى بعد تداعبها ، واتصافها بعدم الاكتمال بالضرورة • لهذا السبب ينبغى أن نقصر دراستنا على الموسيقى الحضارية •



اهتم اليونانيون دائما بتركيز فنهم والارتقاء به . وليست الموسيقى باستثناء لهذه القاعدة . فلقد عنى اليونانيون عناية فائقة بإمكاناتها التقنية والنظرية ، وخصوا المخترعين بمكانة مميزة في هذا المضمار . وتحدث مؤرخوهم وفلاسفتهم عن أصل الموسيقى اليونانية وفقا لمعتقداتهم . وكثيرا ما تشابه هذه المعتقدات مع معتقداتنا ، ويرجع الاختلاف بيننا وبينهم ، الى ميلنا الى تركيز انتباهنا على الوقائع نتيجة لاحساسنا التاريخي القوي ، بينما اهتم اليونانيون بالأشخاص والشخصيات . وترجع القائمة الطويلة من الموسيقيين الاسطوريين المذكورين في كتاباتهم بداية الموسيقى اليونانية الى عصور اسطورية . وهكذا يكون أول مؤرخين ينبغي أن تعنى بهم من الالهة . وبينما يكتفى الموسيقى المحدث الرصين بالقول بكل بساطة باعتماد طابع الموسيقى اليونانية القديمة كلها على الكنارة ، ويعتبر هذه الآلة آلة قومية وطنية ، يروى أصحاب الحواريات اليونان نفس المعنى في إحدى حكاياتهم الآخاذة في تاريخ الأدب ، ويقول أنه بعد أن قتل الطفل هرمس سلحفاة شدد على صدفتها أوتارا من مصارين احشاء ثيران مسروقة من أخيه أبوللو ، ثم سمح الولد الشقي لأخيه باستعمال اختراعه حتى يهدىء من ثورة غضبه . ويفسر المؤرخ الحديث الجزء الأخير من القصة كدليل على أن عزف الكنارة كان جزءا لا يتجزأ من شعائر تقديس أبوللو .

الموسيقى في كل اللغات ، كما يدل اسمها ، فن مستوحى من « الموزيا » Museae . في البداية كان هذه الموزيات اليونان - اللاتي أصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن - ثلاث ، تجسم في اثنين منهن أفكار مميزة لكل فن ودراسة ، وحملت الثالثة اسم غناء . أول مكان أقمن فيه هو سهول بيريا (في مقدونيا) عند سسطح جبل أوليمب ، ومن هناك انتقلن الى جبل « هليكون » واتخذت العقيدة الابولونية من جزيرة ديلوس مقرا لها ، وانتقلت بعدها الى دلفي في ظل جبل البارناس . وتوحى الاساطير بملامح الحياة الموسيقية الاولى لشبه الجزيرة اليونانية التي لم تتأثر بأية مؤثرات أجنبية . فهي تروى عجائب افعال الابطال والموهوبين بمواهب موسيقية الهية ، وكيف استطاع « امفيون » و « أورفيوس » قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما . واسم موزيوس ابن أورفيوس في ذاته يشهد بالعظمة ، وكذلك اسم أوملبوس (ويعنى مجيد الغناء) ، وترتبط هذه الاسماء بأغلب قبائل الشمال القديمة ، التي املت من تراقيا وتساليا وبيوسيا ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بموسيقى الكنارة . ويمثل الاجزاء الوسطى من شبه الجزيرة اليونانية في هذا الفن الاسطوري أيضا « فيلامون » و « تاميريس » و « ليتوس » .

حملت القبائل اليونانية اثناء تحركها الى الجنوب ، منذ حوالي الالف  
 السنة قبل بدء تاريخنا الميلادي ، فيها القديم - الذي يمكن تتبع آثاره من  
 أحداث الهجرة المختلفة . فلقد هاجر الدوريون من الشمال ، وساروا جنوبا  
 حتى بلغوا كريت ، وحلوا محل الحضارة «الايجية» ، التي يرجع عهدها الى ألفي  
 سنة ، وازدهرت حضارتهم هناك ، واستقر الاليون - وهم أيضا من الشمال  
 في الجزر الشرقية « لبحر ايجيه » . ومن التحركات الماثلة في أهميتها ، ما يدعى  
 بالهجرة الايونية ، من الغرب الى الشرق ، وفيها انتقلت القبائل اليونانية الى  
 الجزء الشرقي من شبه الجزيرة ، والى آسيا الصغرى . وأحدثت هذه الهجرة  
 تأثيرا هائلا على الفن اليوناني ، وبخاصة الشعر ، والموسيقى بوصفها مرتبطة  
 به . ويعتقد تاريخيا ان هذه الطائفة الشرقية من اليونانيين هي التي وضعت  
 أسس الشعر والموسيقى . وصحب يونانيو الغرب موسيقاهم وآلاتهم الموسيقية  
 القومية معهم ، وان كانوا قد تأثروا بالمؤثرات الشرقية تأثيرا حاسما . وتروى  
 الاساطير هذه الحكاية بطريقة شاعرية فتحدث عن أورفيوس ، وكيف ألقى  
 بكنارته التي طفت على سطح الماء حتى بلغت جزيرة ليسبوس ، ويستطيع  
 المؤرخ الحديث أن يستخلص من جانب الخرافات الجميلة حقيقة هامة وهي  
 اختراع آسيا الصغرى لآلة قومية أخرى هي « الاولوس » αὐλός

أو الزمار الغاب . ويقال أن « هياجنيس » و « مارسسياس » هما صاحبا  
 فضل اختراعها ، وأسأدتها ومروجو الفن الذي ارتبط بالآلة الجديدة ، ونزح  
 الاثنان من فريجيا وآسيا الصغرى . وعرفتنا الاساطير بعد ذلك بنشوب صراع  
 بين المفتونين بالآلتين ، والظاهر ان الكنارة لم تلق انصارا في الشرق .  
 وتمشيا مع الاسطير ، قيل بحدوث تبادل مؤثرات بين شبه الجزيرة وشاطئ  
 آسيا . وذكرت المصادر اسم علمين ظهرا في شبه الجزيرة ، احدهما « أولين »  
 من « ليسيا » الذي ناصر موسيقى الكنارة ، والآخر هو أوليمبوس الفريجي  
 الذي ناصر الاولوس . ويبين من هذه المعلومة بدء ظهور حركة في أغلب  
 العصور القديمة أدت الى تكامل ممارسة الموسيقى في الشرق والغرب .  
 ولا يستبعد أن يكون « أولين » و « أوليمبوس » شخصيتين تاريخيتين ، وان  
 كنا مازلنا نفتقر الى أية دلائل ملموسة تثبت صدق هذه الحقيقة .

الموسيقى موجودة في صور العالم الفروسي لنبلأ آسيا الصغرى ، أي  
 في عالم الملاحم الهوميرية ، وأول من نصنأدهم من موسيقيين هم المنشدون  
 الضريرون ، الذين تروى عن أحزانهم آلاف القصص . وبينما يقوم ديمودوكوس  
 منشد هوميروس الكفيف بعفق أوتاره مترنما بحب أرسى لافردويت - ولا يبدو  
 أنه قد تعرض لغضب الآلهة فان فقد الشيخ تاميرس لبصره إنما يرجع  
 الى زهوه الذي ضايق الموزات ، وعوقب المغنى الكفيف « تيرسسياس » بنفس

العقوبة ، لأنه كشف للناس عن أشياء ماكان ينبغي معرفتهم لها . ثمة مغنون آخرون عديدون ، قد اتصفوا بالوقاحة والتعالى ، وتحداوا الآلهة ، ولاقوا نفس المصير التعيس . فبعد أن امتدى مارسياش الفريجي الى « ناي » « اتينا » التهمته الآلة الالهية الى درجة تحديه للاله أبوللو أمير الكنارة ودعوته الى منازلته . وكسب أبوللو ، وسلخ مارسياش لصفاقته . وتحدى ميزينوس آلهة البحر لمنافسته في عزف الطرومبيت ، فخسر ، واغرقه « ترتيون » . وظهر بين هؤلاء الفنانين المتهورين فنان هادىء الطبع بدا كأستثناء واستحق الثناء : فسسيوس ، الذى اتجه بعد مبارحته قصر أوديسوس الى « سيمرنا » ( أزمير ) حيث علم الموسيقى للشباب ، وهكذا أصبح أول ناشر للثقافة الموسيقية .

### الشعر والأغنية وموسيقى الآلات

تزودنا نقائس هذا العصر الأدبية بأول اشارات فعلية للممارسة الموسيقية ، من القرن التاسع ق.م . الى القرن السابع ق.م . ، وان وجب علينا التريث والتزام الحذر عند الحكم على هذه البيانات . ولا تتحدث الملاحم عن موسيقى الكنارة الا فى معرض كلامها عن اليونانيين ، أما الاولوس ، فيجىء ذكرها عند الكلام عن الطرواديين وحلفائهم الآسيويين . والواقع أنه من المستطاع تفسير ذلك على أنه ضرب من الحرص القومى المحافظ على التوتيرة المألوفة ، وان صح اعتباره أيضا رد فعل متعمد ضد موسيقى الاولوس المعاصرة . ويصادفنا فى هذه المراجع كيف كان كان الأبطال أنفسهم ينشدون بمصاحبة الكنارة ، فى الاحتفالات ومواكب الجنازات ، كما أننا نلاحظ أيضا تكليف مرتلين من المحترفين الأيودس Aèdes للحفلات والمهرجانات فكانوا يرتلون الشعر أو ينشدونه بمصاحبة الكنارة . ولسوء الحظ لم يشتر هوميروس الى أى شىء عن الموسيقى أو طريقة اصطحاب الشعر ييسر الاهتداء الى طريقة أداء الاشعار الهوميرية . هذه هى المشكلة الكبرى الأولى فى علم الآثار الموسيقية . ونحن نعرف أن الآلة المستعملة فى مصاحبة الشعر الملحمى والليريكى كانت الكنارة ، بينما اعتمدت « المراثى » والكورسوسات الدرامية على الاولوس ، واعتمدت بعض أنواع من الأدب مثل « النوم » و « الديترامب » على الآلتين بالتناوب . غير أننا لانعرف أى شىء عن الالحن التى كانت تؤلف لمصاحبة ( الهكساميتز ) ، أى الشعر الملحمى سداسى الایقاع .

تركزت الممارسة الموسيقية عند اليونان على الكنارة فى شكلها الاساسيين : الكنارة بمعناها الصحيح « ليرا » ، والنوع الكبير وهو القيثارة



« كيثارا » ، • وتُصنع الكنارة من جسم أجوف أو من صندوق رنان يبرز منه ذراعان منحوتان من الظاهر والامام • ويتصل هذان الذراعان بالقرب من القمة بوساطة عارضة أو « وصلة » • وهناك عارضة أخرى على الصندوق الرنان تعمل « كفرسة » لنقل ذبذبات الاوتار اليه • والقيثارة مصنوعة على نفس النحو ، ولكنها أضخم ، وأعلى رنينا • واعتاد الهواة استعمال الكنارة الأصغر حجما ، وشاعت في جلسات الاصفياء المقربين • أما القيثارة فكانت وقفا على الفنانين ومجودى العزف • وآلة النفخ الأساسية هي الاولوس • ودرج الخطأ في وصف هذه الآلة بالناي ، ومن هنا ربط بينها وبين النغمات الرخيمة الناعمة • والواقع أنها شبابة ذات مبسم ، لا تختلف عن الاوبوا ، أو عن زوج من الاوبوا - لو توخينا الدقة - ينبعث منها صوت صداد نفاذ (\*) كان لكل نوع من النوعين دور محدد : الكنارة آلة الشعائر الابولونية ، أما الاولوس فتخصص عبادة ديونيزوس اله الخمر •

وثمة فن ثالث هو الرقص الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى والشعر ، ولا تكتمل أية صورة عن الموسيقى اليونانية دون كلام عن دوره • كان الرقص في الأصل - كما يحتمل - شكلا من أشكال السحر ، ومن تعاويذه الشيطانية ، ويرمز الى الجنس • ثم ارتفع من عالم السحر الى مرتبة الفن التعبيري المعتمد على الايقاع على نحو مماثل لتحول التعاويذ ( التعزيم ) الى أغاني • على أن الرقص قد احتفظ بشيء من طابعه الطقوسى حتى يومنا هذا • وينبغي ألا ندهش إذا صادفنا هذا الفن ، بوجه خاص ، في الدراما ، أسمى تعبير عن عبادة ديونيزوس • ويقوم أفراد الكورس اثناء غنائهم « للاستروفات » ( المقاطع الشعرية ) ببعض رقصات ، لم تكن مجرد ايماءات ايقاعية ، ولكنها تعابير معقدة تحاكي الافكار الكامنة في القصيدة • كانت هناك بعض رقصات شبيهة بالمارش كمواكب الكورس في دخولها الاستعراضى وعند انصرافها • ولا غرابة على الاطلاق ، اذا اتصفنا معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية بالنقص • فنحن حتى في يومنا هذا نستطيع دراسة أصول الشعر والموسيقى في المدارس في مراجع مناسبة ، أما فن الرقص فما برح مفتقرا الى رموز تصويرية تعبر عن حركاته تعبيراً مرضياً • إذ يقوم أستاذ الرقص بنقلها الى تلاميذه اعتماداً على بعض ممارسات عملية ، فلا وجود لأى نظريات عنده •

---

(\*) أقرب الى مزار الطبل البلدى • كان أبو كليوباترة هاويا كبيرا لهذه الآلة • وعلى الرغم من تسمية المؤرخين الأوربيين المحدثين لها بأنها صفارة فانى لم اقتنع • وكان عنوان قصلى من كليوباترة في « سندباد مصرى » « نبت الزمار » ، من شجرة الدر أم خليل وعن حثبوت الصعيدية - المراجع •

وإذا تأملنا ما كان يحدث عند الجمع بين الفنون المختلفة ، سيتضح لنا كيف احتفظ النص الذي كان يلحن موسيقيا بالصدارة ، واختصت الآلات دائما بدور المشاركة ، وعلى هذا كانت « القيثارية » citharodia شكلا من أشكال الغناء بمصاحبة القيثارة ، كما كانت « الاولوسية » شكلا من أشكال الغناء بمصاحبة الاولوس .

ومع هذا ، وكما سبق ان ذكرنا ، لم يتم الى الآن بأى حال اكتشاف مدى العلاقة بين الموسيقى والقصيدة الشعرية .<sup>١٠</sup> فلسنا بقادرين على استحضار طريقة أداء الملاحم الهومييرية . ومن المشكوك فيه قيام الموسيقى والغناء باتّباع نفس التكرار الذي يظهر في عروض الشعر الملحمي ( الهكساميتر ) . والا كانت تأثير الملل . فضلا عن ذلك ، فأننا لا نعرف هل كانت هذه الموسيقى متواصلة ، أم أنها كانت تتناوب مع الانشاد . وان وجب علينا الانتناسى قيام « المرتلين » .<sup>١١</sup> بغناء اشعار الملاحم ، بعد أن كانوا يكتفون بالقائها ، وهذا أمر له دلالة - فيما يبدو .

احتلت « النوم » ، في مراتب الأنواع الفنية مكانة هامة في الموسيقى تماثل مكانة « الايبوس » في الأدب . ومعنى الكلمة هي « قانون » ، ولكنها في الموسيقى تعنى مؤلفا موسيقيا كأغنية أو مقطوعة للآلات تتبع قواعد الجماليات الكلاسيكية اتباعا دقيقا . ومن العسير ادراك فكرة « النوم » ، وطبيعتها بحدافيرها . وأفضل طريقة لفهمها هي مقارنتها بفن العمارة . إذ يستطيع القول بأن المعبد الدورى أو الايونى نوع من « النوم » المعماري ، لأن كل معمارى كان مرغما ومقيدا باتّباع مخطط أساسى واستعمال حليات أساسية . وبوسعنا تأكيد شخصيته الفردية بترتيب نفس هذه العناصر ترتيبات مختلفة . وكانت النوم - فيما يحتمل - لحنا في الأصل ، أو ربما مؤلفا موسيقيا كاملا ، ثم انقسمت بعد ذلك الى أنواع . وكانت ترتبط عادة باسم مؤلف موسيقى ما ، ولكنها تطورت فيما بعد وتقيدت بقيود معينة عند موسيقيين آخرين بغير أن تفقد مظهرها الميلودى الأصيل أو هيكلها الإيقاعى . وينعكس نفس الاختلاف بين الميول الابولونية والديونيزية - التى لاحظناها عند الإشارة الى الآلات الموسيقية - انعكاسا كاملا في « النوم » . وبينما تختفى التشعبات الموسيقية « للابوس » في ظلمات الماضى الأسطورى ، فإن ما نعرفه عن « النومس » يرتكز الى أساس وطيء . إذ كثيرا ما يجىء في المراجع الأدبية ذكر أهم أنصارها : أوليمبس في حالة « نوم » الاولوس ، و « تيرياندر » في حالة « نوم » القيثارة ،

تكشف « النومس » عن كل المقومات والعوامل التى تدعو الى الاستعانة بالموسيقى ، لأن عروضها غني بتنوعاته الإيقاعية التى كانت تزداد قيمة عند

غياب « الاستروفات » • وعاشت النوم قرونا طويلة ، وحافظت على استقلالها ، وأحدثت تأثيرا كبيرا على موسيقى كل الانواع الغنية الأخرى •

علينا ان نضيف الى أول شخصيتين فى التاريخ الموسيقى اليونانى شخصية عبقرية ثالثة ، لاحد لأهميتها أو تأثيرها : ارخيلوخس ( حوالى ٦٦٠ ق م • ) واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطع من « تروكيه » و « ايامبوس » وجاء ارخيلوخس باصلاحات فى الصناعة الموسيقية ذات أثر بعيد • فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطع ارتباطا وثيقا بالكلمات ، أما بعد فظهرت كل أنواع الحليات القصيرد  $\nu\pi\delta\tau\eta\nu\omega\eta$  التى كانت ترتجل بين الاغاني  $K\rho\upsilon\sigma\iota\varsigma$  تساعدنا هذه الحقائق على بعض الشئ ، وربما أمكنا الزعم باتباع المصاحبات الموسيقية فى « النومس » للنص بينما كان العزف المنفرد على الآلات بتوسط الاقسام والاستروفات • واعتاد ارخيلوخس بين حين وآخر تكليف المصاحبات بعزف نغمات مخالفة ، أى غير مندمجة فى اللحن • وأدى ذلك الى حدوث تصور خاطئ لطبيعة الموسيقى اليونانية ، التى لم تكن « هارمونية » أو كونتراينطية » ، أو مكتوبة لعدة أصوات أو سطور لحنية • فلم يعرف اليونانيون ككل العصور القديمة وباكورة العصور الوسطى أصول الموسيقى المتعددة السطور اللحنية أو البوليفونية • وأفضل اسم يطلق على هذه النغمات المخالفة التى جاء بها ارخيلوخس هو الأصوات غير المنجانسة ( هيتروفونية ) •

وسرعان ما اضيفت ظاهرتان جديدتان الى أول دليل على العبقرية الموسيقية اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشعر • الظاهرة الأولى - موسيقى الآلات الخالصة التى أحدثت أثرا ملحوظا فى « النوم » والشعر الغنائى ، والأخرى الرقص الجماعى خوروس  $\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$  ، وفيه يقوم جملة أشخاص بدور راوى « النوم » ، وبذلك يتم التغلب على أطراد الالقاء •

ربما أثارت الوقائع التاريخية المعروفة الشك فى أهمية موسيقى الآلات فى المرحلة التاريخية الأولى من الحضارة اليونانية • فيقال ان الزمار قد ظهر لأول مرة فى المباريات حوالى ٦٠٦ ق م • وتاريخ ظهور أول من تقدم للمباراة من عازفى الكتارة يرجع الى ٥٨٦ ق م • وهذان التاريخان متأخران نسبيا ، اذا راعينا انتشار ممارسة موسيقى الغناء فى العهود السابقة • ومع هذا فهناك علامات قاطعة تدل على وجود موسيقى للآلات ، وعلى عظم تأثيرها عند نهوض الشعر الليريكى ، وبخاصة تلك الأنواع المعتمدة على البناء الاستروفى • وبني



أساطين الشعر الاستروفي الذين نشطوا في القرن السابع تصميماتهم الاستروفية البسيطة ( الـ distichs ) والاستروفيات الغنائية القصيرة على موسيقى الآلات . والتفسير الوحيد لظاهر مثل الوقفتين الموجودتين في «الخمسات» والأوزان ذات القيم المختلفة في السطر الواحد من الاستروف الغنائي هو الامكانات الكامنة في موسيقى الآلات التي تساعد على ملء أى وحدة إيقاعية معينة بنغمات ووقفات مطولة أو مقصرة . ويدعم هذا الرأي عدم تعرض المؤلفات النظرية في العصر الكلاسيكي رغم وفرتها لقوانين الشعر الليريكي .

هناك أبحاث عديدة تدعى « بالبويتيقا » . فلدينا شذرات من كتاب ارسطى يدعى Πυρρὸν Πονητικὸν ، ولدينا ars poetica لهوراس ، وإن كنا نخطئ إذا استخلصنا من ذلك تناول القدامى في كتبهم عن « البويتيقا » للقوانين العضوية للأوزان الشعرية . إن ما تحتوى عليه هذه الاعمال هو بعض نصائح وإرشادات معينة ينبغي على الشاعر اتباعها ، وتعاليم عن طبيعة الأنواع المختلفة من الشعر والملاحم ، من درامية وملحمية وغنائية . على أن أية دراسة لكتابات ارسطوكسينوس وارسيتيد وكونتليان (De Musica) وديونيزوس من هاليكارناس De compositione Verborum وبلوتارك (De Musica) سوف تقنعنا بعدم انتماء العروض والأوزان في العصور القديمة الى عالم اللغويات والشعر لأنها كانت متضمنة في العلوم الموسيقية ، ويمارسها الشعراء الموسيقيون . أما أولئك الذين ألوا على أنفسهم مواصلة التقاليد الكلاسيكية ، فلم يكونوا من الموسيقية اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشعر . الظاهرة الأولى - عرفوا باسم نحاة الاسكندرية . لم تكن مبادئ الموسيقى هي ما يعنيه ، وتركز نشاطهم حول « قياس المقاطع » وهي المهمة التي اعاد الاهتمام بها الاتباع المترددون « لبوالو » .

إن الأصل الموسيقي للشعر الليريكي اليوناني حقيقة راسخة ، على ما يبدو . أما الاعتراف الكامل بموسيقى الآلات الخالصة ، فقد حدث في وقت متأخر . ولم يبق من هذا العهد الباكر الذي سادته الشعر الليريكي سوى مقطوعة لامعة شهيرة واحدة ، كثيرا ما استمر ذكرها مع الاعجاب . أنها «النومس البيتي» (٥٨٦) لعازف الزمار ساكداس ، وتعتبر أول المبدعات الهامة لفن الزمار ، وأقدم أمثلة الموسيقى ذات البرقامج .

يتألف هذا « النومس البيتي » الابولوني من خمسة اجزاء ، وكان يعزف على الاولوس ، يقول « بوالوكس » النحوى من القرن الثانى الميلادى ، ويبدو ان روايته موثوق بها أكثر من الروايات الأخرى ، ان « هذه الصوناتات ذات

الحركات الخمس ، تمثل صراع أبولو مع التنين • وتحمل الحركات المختلفة العناوين الآتية :

١ - تمهيد •

٢ - التحدى •

٣ - القسم الايايى ( الصراع ) •

٤ - أغنية من أغاني المدائح •

٥ - رقصة النصر •

ومن المستطاع ان نقبين بالفعل مدى القرابة بين مشكلة عازف الاولوس والمشكلات التى واجهها فيما بعد ريشارد شتراوس ، أى القيام بالتعبير عن الفعل وعقدة الرواية بوساطة الموسيقى •

يخار المستمع الحديث بطبيعة الحال عندما يطلب منه الاعتقاد بان مثل هذه الوسائل الساذجة فى التعبير كتلك التى كانت تتوافر للعازف المنفرد على الاولوس أو القيثارة كانت قادرة على إثارة نفس الانطباعات العميقة التى يحدثها الاوركسترا السيمفونى الحديث ، بفحولته ، وتعدد ألوانه • ومع هذا ، فعلىنا الان ننسى بأننا نتناول عصرا من التاريخ لم يعرف الهارمونية أو البوليفونية ، وكان المستمعون فى العصور القديمة يتابعون اللحن الموسيقى الخالى من البوليفونية باهتمام بالغ لم يعد معروفا لدينا • وارتفع المؤلفون الموسيقيون عندهم بالقدرات التعبيرية لمثل هذه الألحان الى ذروة من الرقى الفنى • كان اليونانيون قادرين على اكتشاف أى انثناء ، ولو بسيط أو دقيق فى الخط اللحنى ، وتتوافر لأذانهم أرهاف ساعدهم على ادراك دقائق التنعيم واللون ، التى نعجز نحن عن ادراكها رغم تدريب أذاننا على الهارمونيات وتعدد الأصوات البوليفونية ، ومن هنا يبدو ان القول بان الموسيقى الكلاسيكية ( الهلينية ) قد سعت لبوغ غايات مماثلة فى سموها وتعقدها لغاياتنا ، أمر طبيعى له ما يبرره ، وإن كانوا قد حققوا ذلك اعتمادا على سبل وأدوات مختلفة •

علينا الافتراض ان المستمعين الى هذه الموسيقى كانوا يعرفون « برنامجها » بكل تفاصيله ، وأن مهمة عازف الاولوس لم تكن أحداث انطباعات معينة بقدر اتجاهها الى تصوير الافعال الانسانية وتعزيزها • فما كان من المستبعد لو تناسى عازف الاولوس النظام الموضوع « للنوم » اعراب الجمهور عن امتعاضه وتعبيره عن نفوره • ومن هنا يكون هناك اختلاف أساسى بين الموسيقى ذات البرنامج فى صورتها القديمة والحديثة • إذ كان العازف المنفرد القديم يتبع برنامجا تمتد جذوره الى التقاليد • أما المستمعون ، وكانوا على دراية تامة بما ينبغى أن

يحدث فيتوقعون الى ادراك قدرته على الاضطلاع باعباء المهمة الملقاة على عاتقه ،  
واى حيل بارعة متيلجا اليها • اما الموسيقى الحديث فيتوقع منا اتياها في عالمه  
المتخيل ، وحده السبل التي لجا اليها التي تعد من مبتكراته الشخصية  
الخالصة •

تتبين أهمية الآلتين القوميتين من النظام الهرمى الدقيق اللتين كانتا تتبعانه •  
اذ كانت الاولوس تسبق من حيث المرتبة القيثارة على الدوام • واذا راعينا الأصل  
القومى القديم للقيثارة ومنزلتها ودورها في شعر « النومس » ، فاننا سنكون  
محقين اذ تشككنا في رد انتزاع الشعبية الأصيلة لآلة أبوللو الى مؤثر خارجى •  
وربما عزى التأثير للديترامب وهو احد الأنواع الشاعرية العظيمة الأهمية  
من وجهة النظر الموسيقية ، يمثل الديترامب اسمى ارتقاء في ميدان الشعر  
الجماعى • اذ كان أعظم أداة في شعائر عبادة ديونيزوس ، وكان يؤدى بوساطة  
كورس مجتمع في شكل حلقة دائرية ، ويتألف من تكرار اسسروفي مرتفع النغم  
( ستروف - مقابل للاسستروف - ايودوس ) ونشط أول علمين من اعلام  
الديترامب : اريون ولاسوس في اثينا • وكان لاسوس من بين أساتذة أفلاطون •  
ويمكن مقارنة أهمية الديترامب وتأثيره على ما حدث من تشعب في موسيقى  
اليونان « بالنومس » • واعتمدت الاغانى الجماعية الكبيرة كتلك التى ألفها  
الشاعر بيندار على قواعد تأليف الديترامب • ويعزو أصحاب نظريات الدراما  
اليونانية أصل الدراما الى الديترامب •

### « مولد المأساة من روح الموسيقى »

لعبت الموسيقى دورا هاما في الدراما ، وإن وجب اعترافنا بعدم وضوح هذا  
الدور وضوحا كاملا • وكل ما نعرفه هو الوظيفة الغنائية التى كانت للكورس :  
التمهيد للمشاهد ومصاحبتها • وكان العدد الأصلى لأفراده في المأساة اثنى  
عشر ، ثم زيد العدد فيما بعد الى خمسة عشر ، بينما ارتفع العدد في الكوميديا  
الى أربعة وعشرين • ونحن نعرف أيضا ، كيف جمع الممثلون بين التمثيل  
والغناء ، وكيف كانت « الاولوس » تعزف اثناء عرض الاحداث ، فتضفى بذلك  
على التمثيلية لمسات ميلودرامية ( بمعناها القديم لا الحديث ) • كانت « الاولوس »  
الآلة الوحيدة للمسرح ، ولم تستخدم الا منفردة ، ولم يحدث على الاطلاق ان  
استعيز عنها بالكنارة •

ومهما تضاعف عدد أفراد بعض الكورسات ، قانهم كانوا يؤلفون جانبا  
هاما من الدراما • وادى اعتماد ادوارهم على الغناء الى استغراق زمان العرض



وقتاً أطول من الوقت المحدد لمحاورات الكلام العادى . وعلى ضوء هذه الوقائع  
— لا سقالة في القول بان الانطباع الذى كان ينقل للمستمعين في المأساة اليونانية  
كان موسيقياً الى حد كبير . يتعذر فهم ابناء القرن العشرين لهذه الظاهرة عدم  
وجود أى شكل فنى عندنا يناظر المأساة اليونانية المعتمدة على الموسيقى . فلا  
تشابه بينها وبين الاوبرا بما فيها من حوار بالكلام العادى يظهر بين الفينة  
والأخرى ، وربما كانت أكثر من ذلك ابتعاداً عن الدراما الموسيقية الفاجنرية .  
على ان الحضارة المسيحية قد اخرجت في العصور الوسطى « التمثيلية الدينية »  
mysterium وتعنى الاحاجى التى لم تختلف اختلافاً كبيراً من حيث الطابع  
عن المأساة اليونانية . فلقد نبعت « هذه الاحاجى » من الشعائر الدينية ، ومن  
الموسيقى ، أى من نفس المصدرين اللذين نبعت منهما الدراما اليونانية .  
وربما ساعدت دراسة تمثيلات العصور الوسطى على تقريبنا من فهم الطابع  
والتأثير الفنيين للمأساة القديمة . وقد يتحتم علينا الاعتراف بان هذه المأساة  
بأناشيدها الجماعية ومحاوراتها الكلامية وأغانيها المنفردة وما فيها من عزف  
على الاولوس تبدو في نظرنا مفتقرة الى أى وحدة جمالية .

يتعجل كثيرون ممن يستمتعون بدرامات سوفوكليس وأوربيد في قراءة اشعار  
الكورس ، ويعتقدون ان فقراته مفسدة لاتصال الدراما ، مضعفة لتوترها .  
وبداً اهمال فقرات الكورس وعدم العناية بها منذ عهد باكر للغاية . ويرجع  
« ديون كريسوستوم » ذلك الى قرابة نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، مدعياً  
انه كثيراً ما كانت التراجيديات تعرض بغير فقرات كورالية . فلأى سبب وجدت  
اذن ؟ لن تساعدنا على اجابة هذا السؤال أية تأملات جمالية ، والاعتبارات  
التاريخية وحدها هى التى ترشدنا الى ادراك طبيعة الدراما .

عرف عن الدراما في أبسط اشكالها ، وأقدمها ، اتجاهها الى الموسيقى في ذروة  
مشاعرها واضطرابها ، باعتبار الموسيقى قادرة على مواصلة التعبير عن الانفعال  
عندما تعجز روح الانسان — عند عمق استثارته — عن الافصاح بأكثر من  
طبيحات مبهمه ، كان سوفوكليس مؤلفاً درامياً . سر قوته تحكمه في عقدة  
الرواية واحداثها . أما اسخيلوس فموسيقى وليريكى كورالى : ما يستحثه لخلق  
أعماله شعور بعيد الغور من الاضطراب كالذى يشعر به الموسيقى ، ويسبق  
إل افكار الشاعرية المحددة المعالم . ويتحتم عليه للنجاح في توصيل هذا  
الشعور مخاطبة وجدان الجماهير ، لذا كانت السبل التى يلجأ اليها لتحقيق هذه  
الغاية ذات طبيعة ليريكية موسيقية . في عهد اسخيلوس ، كانت الموسيقى  
والليريكية مازالتا تؤلفان وحدة واحدة ، فكان يتحتم خلق الكلمة والمنغمة  
والقصيدة والحن ، في نفس الوقت .

تعد « اجاممنون » لاسخيلوس أكمل مثال للتراجيديا . ففيها تم الجمع بين العنصرين اللذين نبعت منهما التراجيديا : الغناء الكورالى ، والسرد المعتمد على الكلام ، وولدا من جديد فى وحدة موسيقية كاملة . ومشهد « كاساندرا » هو أروع لوحة رسمها شاعر على الاطلاق . فنحن نرى فيها الجريمة البشعة قبل حدوثها . وأكثر من ذلك ، نحن نعيشها مع الراى . ويأسر قلوبنا تأثير هذا الجنون الملهم وما فيه من ايماء ، فتبدو لنا الأحداث الفظيعة التى تقترب فى القصر كابوسا ، الى ان توقظنا صنيحة موت أجاممنون وتعيدنا الى واقع التمثيلية . القادر على أحداث مثل هذه التأثيرات هو الشاعر الغنائى والفنان الموسيقى وحده . اننا مازلنا نقشعر عندما نستمع الى هذا المشهد ، ونعجب بآثره الذى لا يقاوم ، حتى بدون الموسيقى التى كانت مرتبطة به فيما مضى . ولكن علينا الا ننسى ان كل هذه المشاهد تقريبا كانت تعتمد على الغناء ، لا على مجرد الصيغ الخطابية . وليس بوسعنا ادراك ، ما كانت تحدثه موسيقى اسخيلوس من تأثيرات سيكلوجية على هذا العهد .

كانت التراجيديا قبل « اجاممنون » من نوع ليريكى موسيقى . وبعد ذلك تحولت الى دراما مع الموسيقى ، خلقها اسخيلوس فى شيخوخته عندما رأى الفن الجديد الذى استحدثه سوفوكليس الشاب . ولم يكن فى ميسون الفنان القديم نسيان حياته الفنية الطويلة التى أمضاها كشاعر موسيقى ، ولكنه حاول الموازنة بين الجديد والقديم . الحق ان « اجاممنون » تقنعنا بكيف ولدت التراجيديا من روح الموسيقى .

### المظاهر الاجتماعية للموسيقى

بعد ان بدأ تنظيم المدن اليونانية ، وازداد ارتقاؤها سياسيا ، لم يعد من المستطاع ترك الموسيقى التى كانت عظيمة التأثير على روح الهيلينيين ومشاعرهم لحصافة الفنانين القائمين بالأداء . فكان عليها ان تتبع القواعد التى يفرضها صالح الدولة . وتزعمت اسبارطة هذا الاتجاه ، فأمر المشبرع لوقريجوس بوجوب اضافة التعليم الموجه المنظم للموسيقى ضمن ما يعلم للشباب والجماهير . وبرر تعاليمه بالتجارب المكتسبة من كريت ، حيث ساعدت ممارسة الموسيقى التى أوصى بها « مينوس » على زيادة التعلق بالآلهة ، واطاعة الكريتيين للقوانين . ولم يكن يسمح لأى اسبرطى ، مهما كان عمره أو مرتبته أو جنسه ، بالاعفاء من هذه التمارين . ويطلب من كل فرد القيام بدوره للارتقاء بأحوال الدولة الاخلاقية والاجتماعية والسياسية . وينبغى الا تسمى الأشعار التى تغنى الى روح ( المدينة - الدولة ) ، وعلى العكس من ذلك ، فمن الواجب

أن ترفع من شأن البلاد ، وتساعد على زيادة الاحساس بالمنظام وطلاقة القوانين والكرامة والقدرة على اتخاذ القرار السريع وحرارة الالهام . وبفضل اتباع الالحن للمقام الدوريات الذى يحرك الشيم الماثورة عند الرجال كالأتران والتعفف والبساطة .

ناصر « سولون » الموسيقى فى اثينا ، وكان يأمل الارتقاء بالصلابة الخلقية والشعور بالمسئولية عند المواطن . تلك الخصال التى رآها أساس صالح الدولة وقوتها وشهرتها . ويتحقق ذلك بتزويد الشباب بالعلم الموسيقى . وحرر على العبيد ممارسة الموسيقى باعتبارها من المميزات التى يتمتع بها النبلاء ، ورأى قصرها على الأثينيين الأحرار وحدهم .

ويمكن مصادفة أعمق بحث جمالى وإخلاقى عن الموسيقى عند أفلاطون . ويعد بعد أرسطوكسينوس أفضل من كتب عن الموسيقى بين القدماء . وأهم محاوراته التى تفيض بالإشارات الى الموسيقى هى « تيمائوس » و « القوانين » وكذلك « الجمهورية » و « جورجياس » و « فيليبوس » فى مذهب أفلاطون ، وفى الفلسفة اليونانية بعامة . تحتل الموسيقى الصدارة بين الفنون ، ورأى الفيلسوف وجود مشابهة بين تقلبات النفس وحركة النغم  $\Phi\omicron\sigma\alpha\iota$  ، ومن ثم فلا يمكن أن تكون غاية الموسيقى قاصرة على الترفيه ، ولكنها خلق التوافق فى النفس والارتقاء بها وتهدئة الانفعالات ( تيمائوس ) . ومن هنا تكون الموسيقى أفضل معبر مباشر عن « أيروس » ، وبمثابة معبر بين « المثل » والظواهر . والمهمة الأولية للموسيقى تربوية ، والمقصود بذلك عند العالم القديم بناء السلوك والخلق ، وإذا فلا تعد ممارستها « مسألة خاصة » ، ولكنها من المسائل السامية العامة . ولكل لحن وإيقاع وآلة أثر مميز على خلق الإنسان وأحوال الدولة . إذ تساعد الموسيقى الجيدة على الارتقاء بأحوال البشر ، أما الموسيقى الرديئة فتسوء إليها . وعلى ذلك فثمة صلة وثيقة بين الموسيقى الجيدة والنافعة ومعايير السلوك الأخلاقى التى تخضع لها هذه الموسيقى . ويؤكد ذلك استعمال نفس كلمة  $Nomos$  للدلالة على صحة التوافق والمنطق الموسيقيين ، والقواعد الأخلاقية والاجتماعية والسياسية للدولة .

والاعتقاد كان قائما فى وجود تناظر بين مجموعات الأصوات والأنغام ، وبين السلوك البشرى وظواهر الكون - كفصول السنة وأجزاء اليوم ودوران الشمس والقمر وأطوار النمو وأحوال الجو والرجل والمرأة والمولد والموت وإعادة الخلق - وتحويل السحر الى موسيقى - الذى بدأ فى الشرق - بلغ ذروته فى معنى « الأيترس » عند اليونانيين . فهو الذى خلق النظام فى عالم



الموسيقى وحدد مكوناتها • وهو الذى طرح سؤالاً هاماً : أى أثر للموسيقى على طبيعة البشر ؟ تفسر هذه النظرة الأهمية غير العادية التى خصصها اليونانيون لموسيقاهم ، فهى التى تفسر الدور الأساسى الذى خصصوه لها فى تعليمهم ونظامهم السياسى • والقول بإمكان احتلال فن الموسيقى مرة أخرى مثل هذه المكانة السامية فى الحياة العقلية والروحية عند أية أمة من الأمم موضع شك •

يتعذر تعريف معنى « الايثوس » باللغة الانجليزية ، وسوف يتسنى لنا فهمه بصورة أفضل لو راعينا اعتقاد اليونانيين شدة تأثير الموسيقى على الإرادة ، وتمشياً مع ما قاله كتابهم : تتأثر الإرادة بالموسيقى تأثيراً حاسماً على ثلاثة وجوه • فهى قادرة على خلق حافظ العمل وزيادة صلابة الكائن ، مثل قدرتها على إضعاف التوازن العقلى سواء بسواء ، وأخيراً تستطيع الموسيقى تعطيل القوة المعتادة للإرادة بحيث تسلب الفاعل كل وعى بأفعاله •

ويعكس مذهب « الايثوس » - وكان أفلاطون أعظم معبر عنه - روح المثل الأعلى للمدينة الكلاسيكية - المدينة كجمهورية أخلاقية اجتماعية وسياسية - فى أعماق صورته وأحدها ، وفى اعتقاده بقدرة الموسيقى على السحر - كما تصورهما البدائيون - والمساعدة على البرء من أية علة ، لم تتضاءل هذه الخصائص الروحية الدينية للموسيقى عند أفلاطون ، وفى المثل الأعلى للمدينة عند اليونانيين ، وإن كانت جوانبها الأخلاقية قد اكتسبت الصدارة ، وتراجعت الجوانب الطقوسية إلى الوراء • ربما بدا مثل هذا المذهب ممثلاً لنزعة تعنتية متعارضة مع التقدم ، لأن عنصر الإلزام فيها قد تجاهل بكل وضوح الحرية الفنية لاستنباط النتائج النهائية من « القوانين » ، والأصح أنها ليست متعارضة مع التقدم ، ولكنها تدل على التمسك بالينابيع القديمة • فنحن نرى فى تصلب أفلاطون عودة ظهور قدامى الأبطال العظام فى مقابل المذاهب المؤمنة بالنواحي الشكلية للموسيقى ومعانيها الرامية إلى اللذة • ونشاهد مرة أخرى حرية أولئك الأبطال القدامى : الحرية التى لا تعترف بأى قيود ، المنطلقة فى فضاء الكون واللانهاية • ويتحتم من أجل هذه الحرية القصوى تضحية كل حرية عابرة •

سلم أفلاطون فى « الجمهورية » بالفكرة العامة التى ترى التربية البدنية والموسيقى عنصرين أساسيين فى التربية • ومع هذا فقد ابتعد أفلاطون فى نقطتين عن هذه النظريات السائدة ، وتمشياً مع ما قاله : الموسيقى ينبغى ألا تتبع التربية البدنية ، بل يجب أن تسبقها وتسودها ، لأن الجسم لا يحدث سمواً فى الروح ، وعلى العكس من ذلك ينبغى أن تعمل الروح على بناء الجسم • والرياضة البدنية تؤدى إلى الفظاظة والغلظة ، ما لم تنهض بالموسيقى • ومن جهة أخرى ، تؤدى الموسيقى فى حالة الاستغناء عن الرياضة البدنية إلى فتور الهمة وبلاهة

النفس • ونصح أفلاطون بممارسة جميع الاعمار للفن للاطمئنان الى حدوث تأثير خيرا دائم للموسيقى • ولذا يجب تقسيم ابناء الجمهورية عن بكرة أبيهم الى مجموعات كبيرة • تحتوى المجموعة الاولى على الصبية ، والثانية على الشباب حتى سن الثلاثين • وتضم المجموعة الثالثة من هم بين الثلاثين والستين •

كان لاهل اركاديا قوانين وتعاليم وضعتها الدولة ونادت فيها بالتعليم الموسيقى الالزامى لكل مواطن حتى سن الثلاثين • والمفروض فى اسبرطة وطيبة وأثينا ان يتعلم الجميع عزف الاولوس ، كما كانت المشاركة فى الكورس من اهم الواجبات المفروضة على الشباب اليونانى • وتتبع دراسة الغناء الكورالى الترتيب الزمنى والتاريخى اتباعا وثيقا • فهى تبدأ بأقدم تراتيل مدائح الآلهة والابطال ، وتنتهى بالموسيقى المعاصرة • لم يكن كل نوع من الموسيقى مقبولا لغايات التعليم ، واحتفظت بالصدارة الالحان ذات المقامات الدورانية ، بعد ادراك جديتها وقيمتها فى بناء الخلق •

ودفع اتصاف الالتين الرئيسيتين بخصائص مختلفة ( القيثارة بصوتها الناعم والاولوس بنغمها النفاذ ) اليونانيين الى نسبة مميزات اخلاقية لكل منهما • وبالمثل نسبوا « ايثوس » أى مؤثر أخلاقى لكل مقام من المقامات ، فبدأ بعضها فى نظرهم مطلقا وناقلا للعواطف النبيلة ، بينما بدأ البعض الآخر مغريا بالعنف وله اثر اخلاقى سىء • ولما كانت الاسماء التى سميت بها المقامات المختلفة تحمل اسماء مختلف القبائل لذا يحتمل ان يكون « الايثوس » أو الصفة المميزة المنسوبة لكل مقام انعكاسا لخلق القبيلة • فلقد بدأ ابناء اسيا الجنوبيين فى نظر المهاجرين الشماليين من الدورانيين بصرامتهم واستقامتهم صفقاء مخنثين ، لاخلق لهم • ومال هؤلاء الشماليون الى نسبة تأثيرات فاضلة مخصصة الى المقام الدورانى ، بينما بدأ المقام الفريجى فى نظرهم دالا على الشهوة والتهتك • وهكذا ظهر مذهب اخلاقى عن اثر الموسيقى القومى فى بناء خصال نافعة للدولة ، والآثار الهدامة للأخلاق التى تحدثها الموسيقى الأجنبية •

ربما بدأ النشاط الموسيقى الفعلى للشعراء والدراميين مجرد شىء تقليدى نوعا ، وان كانت أهمية الموسيقى فى الحياة قد نمت باطراد ، وازدادت شيوعا فى سائر الانحاء ، وارتبطت فى ممارستها بالأحداث الكبرى ذات الأهمية القومية • كانت منجزات الموسيقى تقدم مثل العروض الرياضية فى شكل المباريات التى عرفت عن اليونانيين فى مناسبات « الاجون » • ويضم الاجون مباريات رياضية وسباقا للعربات والخيول ومباريات موسيقية وأدبية تقدم وسط مظاهر فخيمة • وأقدم الاجونات هى أجونات الرياضة التى تحولت فيما بعد الى المباريات

الاوليمبية . وفي القرن السادس ق.م . ، ظهرت « الاجونات » الدنيوزوسية التي سبقت الدراما بمعناها الصحيح . والظاهر أن « أجونات » الشعر - ويتلى فيها ملاحم شعرية - قد نشأت عند الايونيين ، وإن كان الاسبرطيون قد رحبوا بها فيما بعد ، وبدأ ظهور «الاجونات» الموسيقية والاوركسترية - مهرجانات الموسيقى والرقص - في المناطق الكريتية والدورانية ، ثم انتشرت فيما بعد في باقي انحاء شبه الجزيرة . وابتداء من القرن الرابع ، ظهر في الاجونات الموسيقية نوعان رئيسيان : أجونات من المشاهد ، وتعرض فيها روايات للمسرح أو للمجموعة ، والاجونات « النتمليك » - وأسمها مأخوذ عن اسم المحراب الديونيزوسي القائم في منتصف المسرح - وتضم كل أنواع الأغاني والموسيقى التي يمكن تخيلها . وساعدت شعبية « الاجالونات » الموسيقية على خلق جمعيات و « اتحادات » للفنانين في العهد الهلينستي « كاتحاد الفنانين الديونيزوسيين على سبيل المثال . وتتكد نفقات المهرجانات الحكومات والجمعيات المختلفة والحكام ، أو ربما المواطنون المشبعون بالروح العامة . وتضمنت البرامج - كما يحدث في العصر الحالي - مؤلفات قديمة وحديثة . وبعد الظافر في أي « أجون » موسيقى ، كنظيره في الرياضة ، بطلا قوميا .

يرجع استخدام الموسيقى في العمليات الحربية الى أصل بعيد كالحرب ذاتها ، وقامت بدور هام في معارك اليونان القديمة ، واحتلت «الاولوس» الصدارة بين كل الآلات . وزودنا « هيرودوت » و «بلوتارك » و «توكوديدس » و «سيلبوس» بمعلومات وفيرة عن هذه الموسيقى العسكرية . فلقد روى لنا كيف غزا الملك الميدي « الياثيس » اقليم مليزيا على نغمات الاولوس ، وغيرها من الآلات واقتحم الكريتيون واللقدمونيون ميدان الوغى بمصاحبة الاولوس . وتحدث بلوتارك عن اللقدمونيين بوجه خاص ( الموسيقى ٢٦ ) ، ولاحظ كيف كانوا يعزفون « أغنية كاستور » قبل اقدامهم على الهجوم ، وروى بلوتارك لنا أيضا في سيرته عن ليقورجوس ( ٢١ - ٢٢ ) كيف شاهد هذا الحاكم اثناء رحلته الى كريت بعض العادات الطريفة ، المستحدثة ، وادخلها في بلاده بمجرد عودته الى اسبارطة . والظلمات مازالت تحيط بشخصية اكرينوفون . وما زلنا غير متيقنين من صحة وجوده في التاريخ ، الا أن هناك رواية تنسب اليه ، ويقال فيها أن اللاكديمونيين هم الذين استعملوا الاولوس كنفير حرب . ولا حظ أن ليقورجوس هو الذي ادخلها في الجيوش الاسبرطية . لم يكن استعمال الاولوس أمرا عرضيا عابرا بأي حال ، فقد كان له في الحياة اليونانية دور محدد على اكمل وجه . فكان الجنود يسيرون الى المعركة على نغمات الاولوس ، حتى يحتفظوا بنظام صفوفهم . وكان عازفو الاولوس يوزعون على النقاط الاستراتيجية . ويعزف عازف الاولوس « مقدمة » قبل المعركة ، يقال أنها تساعد الجنود على التحفز للقتال ، بينما يعزف ما يدعى « بأغنية كاستور » كإشارة لبدء القتال .



## علم الموسيقى

من المستطاع الاعتماد على الاعداد في التعبير عن المتوافقات والنسب التي تلعب دورا هاما في الموسيقى . وبدت الموسيقى في نظر العقلية اليونانية جزءا من فلسفة الرياضنة . واعتقد الفيثاغوريون ، الرواد الذين مهدوا ، لرسائل و « ادنجتون » و « اينشتين » ، بأن الرياضنة ترادف الفلسفة . وبعبارة أخرى يمكن القول ان النظرية الرياضية في الهارمونية قد بدت كجزء من نظرية عامة في هارمونية الكون . ويتفق اتباع فيثاغورس مع الكتاب غير الفيثاغوريين في نسبة اكتشاف القوانين العددية للهارمونية للفيلسوف العظيم ، كما يجمعون على الثناء على أهمية هذا الاكتشاف .

وصادفت النظرية العامة للنسب والعلاقات المتناسبة دعامة مؤيدة لها في السطوح والأحجام والأبعاد في فن العمارة . ولم يتردد اليونانيون في إضافة المتضائفات الموسيقية الى هذه المتضائفات ، وارتقوا الى أكبر حد بالنظرية الميتافيزيقية للأعداد ، والظواهر المترتبة على الاعداد : الأبعاد والايقاع والشكل . وربما تساءلنا ألم يحاول المهندسون اليونانيون الذين لم يترددوا في اكتشاف أشد المتوافقات العددية خفاء أن يضمنوا في تصميماتهم - بالإضافة الى السيمتريات والتناسبات المكانية البحتة - القواعد الرياضية المستخلصة من العلاقة المتوافقة بين العمارة والموسيقى . ولقد تحدث عرضا ميتروفيوس أعظم الثقاة الذين يمكننا الاعتماد عليهم في مسائل العمارة القديمة ، عما يعرفه عن النظرية الرياضية للمقام الدياتوني ، واستشهد بارسطوكسينوس من تارينتوم . ودرس باحث في اليونانيات من معاصرينا : اتاناسيوس جيورجياديس أبعاد المعابد اليونانية ، ونسبها ، وفقا لهذه النظرة ، وكشف كتابه « التوافق في تصميم العمارة » عن وجود صلة وثيقة بين طريقة ترتيب الأعمدة وعناصر السلم الفيثاغوري .

كثيرا ما انحرف الفيثاغوريون الى ما يصح اعتباره بغيبيات العدد ، وأن كانت نظريتهم الموسيقية قد اتبعت قواعد علمية في مشاهداتها . وتعد نتائجهم المعتمدة على طول الاوتار وعدد الذبذبات أساسا للعلم الحديث للسمعيات . وأعظم دعامة اعتمد عليها العلم الموسيقي اليوناني مستمدة من ارسطو الذي لم تكن نظريته الى الموسيقى ممثلة لنظرة الفنان اليها ، كما هو الحال عند استاذة أفلاطون ، بقدر ما كانت ممثلة لنظرة العالم الباحث . وتقترب كتابات ارسطو عن الموسيقى من صورة المذهب المستقل في الجماليات . فهي لا تستند الى أية عناصر من خارج الموسيقى . وجاءت نظرة المفكر الكلية الشاملة متوافقة مع مذهبه القائم على العلم والتجربة ، مؤيدة لدور الموسيقى في التطهير ( الكاثاراسيس ) . ونهض المشاءون ، اتباع ارسطو ، بعلم الموسيقى ، وبلغوا به الذروة ، ومع شح معرفتنا ببعض اتباعه البارزين ، الا أننا نعترف ان

ثيوفراسطوس ( ٣٧٢ ق م - ٢٨٧ ق م ) كان يعارض فكرة نسسبة أى تأثيرات طيبة للموسيقى ، كما اننا نعرف العمل التاريخى الذى كتبه هيراقليديس ، وحفظه بلوتارك فى صورة مختصرة ، ونحن أكثر توفيقا فى معرفتنا بأشهر باحثى العصر القديم : ارسطوكسينوس من تارتينتوم (القرن الرابع) الذى سماه هوراس بالموسيقى والفيلسوف معا musicum idenque philosophus ، والذى ظل يتمتع بشهرة كبيرة حتى القرن التاسع عشر مما حث « بيك » الباحث الكلاسيكى العظيم على تسميته بالمؤلف الاعظم summus auctor

لم يكن ثيوفراسطوس من أصحاب الشخصيات كجذابة ، وبدأ فى نظر اقرانه محبا للشجار حسودا شريرا ، وان كان يمثل باعتباره عالما وباحثا علميا قمة العلم الموسيقى الكلاسيكى ، وبوصفه فيلسوفا يونانيا نظر لموسيقى من ناحية التربية والسياسة ، ومن هنا فانه عنى عناية فائقة بمذهب «الايثوس» ونستطيع ان ندرك فى كتاباته نظرة العالم الطبيعى الصميم ، فلقد اتجه اتجاها معارضا للتأملات الفيثاغورية المعتمدة على الرياضه والعدد ، ودرس الذغمت الموسيقية تبعا لقاعدة فزيائية اكوستيكية . وهو ليس عالما فزيائيا فحسب ، اذ يصح اعتباره اول من عنى بسلوكية الموسيقى وجمالياتها ، لأنه تجاوز مسألة أصل الصوت ، وبحث فى مشكلات ادراك الأذن البشرية له .

### آخر مرحلة فى الموسيقى الكلاسيكية

تنطبق القواعد التى اثرت فى تقدم الفنون والآداب اليونانية فى العصر التالى انطباقا كاملا على الموسيقى ، كان هذا العصر الذى تساوى عنده الولع بالتفاهات والاغراق فى الاحلام بالمبدعات الشامخة ، عصرا عظيما ، لأنه سعى بوعى لسن قواعد الاصلاح ، ولاعادة احياء الفن ، فبشر بغايات جديدة وبمهام جديدة وبحلول جديدة . قال تيموتيوس : «اننى لا اتغنى بكل ما هو عتيق فالجديد مفضل عندى . ان من يسود اليوم هو زوس رب الأرباب الفتى . اما كرونوس فهو رب الماضى . فالى الجحيم أيتها الموزا العجوز » . وتعرض موسيقى العصر علامات أوفر تناظر روح العصر أكثر من موسيقات العصر الغابر .

أهم نموذجين للجمع بين الموسيقى والشعر هما « التومس » الجديد و « الديترامب » الجديد ، كما قدمها الشعراء الموسيقيون فرينيس وتيموتيوس وفيلوكسينوس بوليديوس ( من القرن الخامس الى الرابع ) . ويتبين ما حدث من اختلاف فى تقدير مكانة الموسيقى ، وأهميتها ، من التغير الذى حدث فى مراتب الآلات . فلقد تنازلت القيثارة عن الصدارة للأولوس ، ولم يعد اسم عازف الأولوس يذكر فى ( قائمة الدرامات المصحوبة بالتواريخ والأسماء ) فحسب ولكن اسمه قد أصبح فى نهاية الأمر يوضع قبل اسم الشاعر ، وهذا يعنى الاعتراف

بالموسيقى كفن مستقل • وثمة تشابه مثير للدهشة بين عصر الفرتيوزية في القرن العشرين وهذه الشعبية المفاجئة للبراعة في عزف الآلات في القرنين الخامس والرابع ق.م • واختفت الألحان الهادئة البسيطة • واكتشف النقاد المعاصرون زيادة ازدهار الألحان بالحليات ، وكثرة تغير المقامات ، وصخب منجزات الآلات ، وثقلها • صحيح ان هناك منذ عهد باكر محاولات ملحوظة لتحرير الموسيقى ، عنى بها حتى أوربيد نفسه ، ولكن الفلاسفة والكتاب لم ينظروا للمستحدثات بعين الرضا والارتياح ، ورأى فيها أرسطوكسينوس انحطاطا صريحا ، وبعد التناسق الذى ساد فى العهود السالفة فى استعمال الآلات ، ظهر الآن نوع مركب من الموسيقى لا يختلف عن مجموعتنا المعاصرة للآلات • ففيها نايات ومزامير وكنارات وصاجات ، وشتى الأنواع الأخرى التى تستعمل فى الأداء الموسيقى • ورأى المحافظون فى هذا التجديد اضطرابا وحشيا ، أو على حد رأيهم : انحطاطا لفن سام عريق •

علينا ان نبدأ بالكلام عن تيموفىوس الشهير من ميلتوس ( ٤٤٦ - ٣٥٧ ) • كانت « ديترامباته » و « نوماته » مطولة حافلة بالزوائد ، أما الحانه الممتعة الخفيفة فكانت مصممة للتسبيح بحمد الفن الأقدم ، وجلاله • ونجحت «نوماته» فى خلق ثراء فى اللون لم يسبق معرفته من قبل ، أثار دهشة عامة حتى عند نقاده ، ورحب به الجمهور المبهور ترحيبا حارا • أما المفكرون الحذرون فأعربوا عن معارضتهم لذلك • ورأى أفلاطون وأرسطو فى هذه الموسيقى أساءة ضارة • ففيها انتهاك بلا مبرر للقواعد التى وضعتها الدولة • وقابل الأدباء الفن الجديد باللوم والترحيب معا • فشن أرسطوفان فى كوميدياته حملة قاسية ضد الاتجاه الجديد فى الموسيقى ، لأنه زين بالحليات الموسيقى العريقة الرصينة • وندد فيروقرطس مؤلف الكوميديا علنا « بموسيقى المستقبل هذه » عندما أظهر الموزا فى صورة عذراء هتك عرضها • على ان تيموتىوس موسيقى المستقبل قد خلق مدرسة جديدة ، انضم اليها ميلانبيدس وكريكسوس وفرنس لاستغلال الامكانيات الكامنة فى التيار الجديد •

يتعلم المؤرخ بتأثير خبرته الا يتقبل المعلومات التاريخية كما ترد على لسان المحافظين • فواضح ان الاصلاحات قد استحدثت أشياء جديدة كلية • وكل جديد يلقي على الدوام عدااء من الأغلبية • وفوق كل ذلك ، فاننا لن نخفق فى تقدير ما حدث من تحرر واضح لموسيقى • وعلينا ان نعتبر ذلك نتيجة لتيار تقسدى •

لم يعد بوسعنا بعد بلوغ هذه النقطة القول بحدوث تقدم حق • ان ما حدث لم يكن ظاهرة منعزلة ، اقتصر على عالم الموسيقى ، بل كان وراءها أسباب عامة فى الحياة الفكرية اليونانية ، بعد ان قضى القرن الذى سبق ميلاد المسيح



على النزعة الاستقلالية لليونان الهلينيستية . وبعد ان فقدت العبقورية اليونانية حوافزها اتجهت الى العتاقة وتقليد الكلاسيكية التي سادت في فترات ردود المفعن بين الفينة والأخرى ، حتى نهاية العالم القديم ، وثمة اتجاه من أقوى الاتجاهات في الأدب والنحت ظهر في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد . ومن بين الآثار الموسيقية الفعلية القليلة من العصر القديم التي حفظت للاخلاف ، ترتيلان لزوميدس ظهرا في هذا العصر الأخير . وجدير بالذكر أنهما يتميزان ببساطة مثيرة متعارضة مع الاتجاه المحافظ العام في الفن والأدب ، لأن روحها العتيقة القوية غير متناسبة مع الممارسة الموسيقية للعصر ، ومن المستطاع ادراك أكمل تغير حدث في مكانة الموسيقى وأهميتها في آخر نوع درامى عظيم في العصر القديم « البانتوميم » . ففيه غدت النظرة الشاعرية ثانوية ، وانتقلت الأهمية الى الرقص والموسيقى .

وبعد اطلعنا على الأمثلة الموسيقية الفعلية الأولى الميسورة لنا ، يمكننا استخلاص نتائج محددة عن القواعد المتبعة في بناء اللحن والايقاع . الظاهر أن نبرات اللغة اليونانية - قبل العصر المسيحي - قد أثرت تأثيرا ملحوظا على طبقة الصوت الموسيقى المصاحب لها ، وإذا توخينا الدقة قلنا أنه كانت تراعى عدم زيادة طبقة أى صوت موسيقى في أى مقطع من الكلمة على طبقة المقطع الحامل للنبر ، كما كانت النبرة المخففة التي تستعمل في المقطع الأخير من الكلمات تعطى نغمة موسيقية ذات طبقة اخفض من المقطع الحامل للنبر في الكلمات التالية . لم تستمر الآثار الموسيقية التي ترجع الى القرن الثاني الميلادى وما بعد ذلك في اتباع هذه القواعد . ومن ذلك يتبين حدوث تحول في النبرة الموسيقية، وأنها قد أصبحت مماثلة لنبرتنا الدينامية الحالية .

نستطيع استخلاص نتائج هامة أخرى من فحص بردية أوكسيرنخوس السالفة الذكر ، التي احتوت على شذرات من ترتيل مسيحي يرجع الى القرن الثالث الميلادى . وتمثل هذه الشذرة مقطوعة غنائية خالصة ، وتعد وثيقة فذة رغم قصرها . فهي مصدرنا الموسيقى الفعلى الوحيد لتصوير مرحلة الانتقال من موسيقى اليونان القديمة الى موسيقى اليونان المسيحية . واستمر وجود خصائص من الموسيقى الكلاسيكية في هذه المقطوعة أيضا . فإيقاعها بالمثل مبنى على طول المقاطع ، أن هذا يزودنا بدليل قيم على مدى تعقد الموسيقى في بداية المسيحية . وإذا كانت المصادر الأدبية الأخرى قد بينت ما حدث من امتزاج للمؤثرات المختلفة ، فإن هذه البردية قد أكدت لنا الفرض القائل بحلول نماذج من أسمى نوع من الممارسة الموسيقية القديمة محل الأغاني العبرانية كما كان يفنيها المسيحيون الاوائل ، وحدث هذا بمجرد التقاء العالم المسيحي بالحضارة اليونانية .



الفصل الثاني

---

بيزنطة





## الموسيقى فى العالم المسيحى الشرقى

يدفعنا التسلسل المنطقى لتاريخ موسيقى الحضارة الغربية الى الكلام عن الامبراطورية الرومانية وبداية العالم المسيحى • ولعله من المستحسن ان نبدأ الكلام عن موسيقى الامبراطورية الرومانية الشرقية فى بيزنطة حتى وأن على هذا الاضطرار الى التوغل بقدر كبير فى العصور الوسطى •

أدى الجمع المتوافق بين «الافلاطونية الجديدة» و «الفيثاغورية الجديدة» بالاشتراك مع الاتجاهات الجديدة المنبعثة من فلسطين الى ظهور مذهب فلسفى جديد • وتصاعدت من هذا المذهب معتقدات ميتافيزيقية غريبة ، وبخاصة فى مناطق الصراع بين الحضارتين السورية والمصرية ، وترتب على مشاهداتهما فى بعض الحالات ظهور طوائف دينية جديدة •

بزغت فى هذا الجو أقدم أناشيد الشعر المسيحى التى شقت طريقها الى دوائر الحضارة فى سوريا وفلسطين ، ما لبثت ان خضعت للحضارة اليونانية ، ثم انتقل فيما بعد الشعر المسيحى والموسيقى المسيحية الى الغرب حيث تعرضا تسع اشارات أساسية • ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين العصور الوسطى لاهوت غربى وطقوس غربية وموسيقى غربية •

لن نحاول فحص المهام الأولية لهذه الموسيقى السورية المصرية البيزنطية بعد ان اختفت فى غياهب السحر والتعاويد • ويكفى القول بأن الدور الأصلى للموسيقى فى عصور ما قبل التاريخ - التعاويد والسحر واستحضار الجن - قد ظل باقيا فيها أمدا طويلا ، وان بعض مظاهرها قد اتخذ شكلا نمطيا ، وأصبح من العلامات المميزة للطقوس المسيحية • ومن المراسم المعروفة فى العالم المسيحى فى عصرنا الحالى قيام الكاهن بانشاد أحد المزامير أثناء رش الماء المقدس على المذبح وجموع المصلين قبل ابتدائه لاحتفال القداس • وتبدو لنا هذه الظاهرة مجرد شعائر طقوسية • أما كهنة انطاكية فكانوا يعتقدون عند قيامهم بالشئء ذاته ان الشيطان يهاب موسيقى الكنيسة ، وبخاصة عندما يتكلم « بازيل » عن أرواح الشياطين التى تستطيع الموسيقى مطاردتها •

تركز العالم المسيحي الشرقى حول بيزنطة - التي أعيد تسميتها بروما الجديدة وعرفت بعد ذلك في سائر الانحاء باسم القسطنطينية - وظلت عاصمة الامبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء ألف سنة . وبالنظر الى استمرار الحرب بين اجزاء الامبراطورية ، بلا انقطاع تقريبا ، حتى سقطت القسطنطينية آخر الأمر في قبضة الاتراك سنة ١٤٥٣ ، فقد كنا على استعداد للاعتقاد بتعرض الحضارة البيزنطية الى التدهور المستمر . ومع هذا فلو تأملنا تاريخ الامبراطورية الرومانية الشرقية سيتبين لنا الضالة النسبية لما عانته أهم ربوعها - وبخاصة العاصمة ذاتها - من أوصاب الحرب المستمرة ، وأنها قد استطاعت على عكس ذلك انشاء حياة روحية وفنية من أسمى نوع .

طالما ساد الاعتقاد بأن الفن البيزنطى استمرار متدهور للفن اليونانى الكلاسيكى سيتعذر الاهتداء الى أى فهم حقيقى لطبيعته . والقسطنطينية غدت بعد توطدها مركز حضارة مختلطة للامبراطورية الرومانية، ودعامة هذه الحضارة هو التراث الكلاسيكى والتراث والفن البيزنطى فى صورة مختلفة اختلافا محددا عن العصر القديم . وفى القرون التى أعقبت سقوط الدولة الرومانية الغربية ، ظلت الفنون حية فى بيزنطة ، وقدر لها فيما بعد أن تنقل الى الغرب ما ورثته من تراث كلاسيكى ، بالاضافة الى طابعها المميز .

تتمثل استحالة تقديم خلاصة شاملة عامة للموسيقى البيزنطية مع استحالة تقديم خلاصة مماثلة عن الموسيقى اليونانية الكلاسيكية . ونحن نعرف الكثير عن بعض مراحل الموسيقى البيزنطية ، لأن الفن الذى نصادفه فيها مازال حيا ، أما المراحل الأخرى فأسطورية ، كممارسة الموسيقى فى العصر الهوميرى سواء بسواء ، وعلى غرار ما اتبعناه عند الكلام عن الموسيقى القديمة ، ينبغى أن نستبعد أى حديث عن الموسيقى الشعبية لافتقارنا الكامل الى ما يدلنا عليها ، بل وربما ذهبنا الى ما هو أبعد من ذلك ، فعلى ان نتجنب أى حديث عن أى موسيقى دنيوية غير دينية . ومن المعقول للغاية افتراض وجود نوع ما من الموسيقى الدنيوية كان يمارس فى العالم البيزنطى ، حتى اذا لم يتوافر أى دليل عليه . وليست هذه نتيجة لأية مصادقة بحتة ، ولكنها نتيجة منطقية للدور الجديد الذى أصبحت الموسيقى تقوم به فى الحياة الروحية لليونانيين المسيحيين ، بعد اختلاف نظرتهم اختلافا أساسيا عن معتقدات أسلافهم الوثنيين . لم تعد الموسيقى عاملا لا غنى عنه فى الحياة الروحية السامية للفرد . ولم تعد بين الرموز التى تعتز بها الدولة ، فتوقفت عن الهام رجال الدولة والحكام والفلاسفة والفنانين ، وعن دفعهم لتركيز اهتمامهم وعنايتهم على ممارستها ، فلقد اتخذت الكنيسة الزعامة الروحية والعقلية فى عالم المسيحيين



اليونانيين الجديد هذا ، ووقع الجانب الديوى من الموسيقى الكلاسيكية القديمة ضحية لمبادئها العلوية ، وأصبحت الموسيقى الديوية تلعب دورا متواضعا في هذا الوضع الجديد ، الى حد أن لم يعد ذكرها يظهر ضمن شخوص المسرح . ومع هذا فقد أدركت الكنيسة أهمية الموسيقى ، وامكان تكييفها بحيث تناسب غايتها وأهدافها ، فاستولت عليها ، ومنحتها دورا عظيما يتناسب مع طابعها .

كانت الموسيقى البيزنطية موسيقى كنسية، وبذلك أصبح لها دور وثيق الارتباط بمصير الكنيسة ذاتها لا يخضع لأى تغير في الزمان ، أى أصبح فوق كل زمان ، ومن ثم فعلينا الاندهش اذا رأينا «عصر» الموسيقى البيزنطية قد استمر أمدا طويلا . والواقع ان هذه الموسيقى لم تكتمل الا في القرن التاسع عشر . ونحن نرى في بداية هذا العصر - الذى استمر ألف وستمئة سنة - كما تشهد بذلك بردية أوكسيرنخوس Oxyrnchus - اعتماد الموسيقى البيزنطية على الموسيقى القديمة كما اعتمد في العصر الحديث على الموسيقى الأوروبية المعاصرة . أما في القرون الخمسة عشر التى تفصل بين العهدين - أى بين القرنين الرابع والتاسع عشر - فكان ابداعها يتحقق فى نطاق الحدود الصارمة التى فرضتها عليها الحياة البيزنطية ، ولها أسلوب وأصول مميزة فى الممارسة الموسيقية . والروح التى عرفت عن عقلية العصر الوسيط مسئولة عن التيار المتخلف المصطنع الذى اعترض طريق التقدم الفنى الراسخ المتواصل لهذه الموسيقى . ومن حسن الحظ ان هذا التخلف مقصور بوجه خاص على الكتابات النظرية ، وقد يلقى ممثلو الموسيقى جرافيا البيزنطية من أمثال سويداس ( من القرن العاشر ) وميشيل بيسيللوس ( القرن الحادى عشر ) بوبرينيوس ( القرن الثانى عشر ) وباخيميريس ( القرن الثالث عشر ) بعض نظرات عابرة على موسيقى عصورهم ، ولكن نشاطهم الأساسى قد تركز على إعادة اكتشاف المذهب الموسيقى القديم . وهذا يفسر سر عجز الموسيقى البيزنطية عن اخراج أى علم موسيقى مستقل يقارن بعلم القدم . هذه الحقيقة مسئولة عما يواجهه الموسيقولوجى وعالم الآثار المعنى بالفن البيزنطى من تعقيد لا ينتهى عند حد .

تعرض لنا الكلمات والنغمات القليلة التى تضمنتها المخططات الباقية من بردية أوكسيرنخوس دليلا قويا لاثبات الاتصال غير المنقطع بين الحضارة القديمة والحضارة اليونانية المسيحية . فهى تثبت ترحيب أهل العلم من اليونانيين المسيحيين بالطريقة الموسيقية عند أسلافهم ، واتباعهم لها ، ومع هذا فهذه هى الوثيقة الوحيدة المتوافرة لنا . فاذا اتخذناها نموذجا ، أمكنا تخيل حال التراتيل التى كانت تغنى عند الطوائف المسيحية فى المدن المصرية الكبرى . ويدعم نظرتنا الأمثلة المشابهة فى الفنون التشكيلية البيزنطية الباكرا التى تكشف

على تأثير هلينستى واضح . الا أن علينا الا نتناسى وان نتذكر الأصول الشرقية المسيحية التى انحدرت منها وتراثها والعبرانية ، لو توخينا الدقة . وعلى هذا تكون التراتيل والأنشيد المسيحية الاولى منقولة عن الطقوس اليهودية ، أو كانت تقليدا مباشرا لها . واعترف بهذه الحقيقة مار بولس ، وبلين الأصغر . ولسوء الحظ علينا الاكتفاء بهذه الاشعارات ، فلا وجود لأى وثائق فعلية بين أيدينا تستطيع توضيح التراث الشرقى توضيحا دقيقا .

أما بالنسبة للتراث الكلاسيكى - وليس لدينا أكثر من وثيقة موسيقية واحدة من آثاره - فانه نعرف من مصادرنا الأدبية كيف استوعبت الحضارة البيزنطية الباكورة الى جانب الموسيقى الرصينة التى جاء ذكرها فى بردية أوكسيرنخوس قدرا كبيرا من الموسيقى الدنيوية الأخف وزنا ، بل والتافهة . ويقال أن أريوس زعيم أقوى طائفة من الهرطقة المارقين قد تمكن من تسريب معتقداته الى نفوس الناس من خلال الاغاني والحانها المنقولة عن المسرح والحانات والسفن . فلا عجب إذن اذا وقف الأنصار الغيورون للكنيسة الأورثوذكسية - كالنساك والرهبان فى الصحارى - موقف المعارضة للموسيقى .

وتمشيا مع الاتجاه السلفى فى الأدب ، ومع الاهتمام العام بالمشكلات اللاهوتية الذى أدى الى استبعاد موضوعات الدنيا والحياة اليومية ، اختفت الموسيقى الدنيوية اختفاء كاملا من وثائقنا . واستمرت الموسيقى الكنائسية فى البقاء ، وانضم اليها فن جديد المولد استحدثه الاباطرة عندما أصبحت القسطنطينية حاضرة الامبراطورية وكعبتها . وهو موسيقى سامية وقورة ذات طابع شبه دينى ، يمكننا تسميتها بموسيقى « البلاط » واعترفت حواضر الفكر الشرقى الكبرى : اورشليم والاسكندرية وانطاكية - والعاصمة نفسها فيما بعد - بالموسيقى - أو بمعنى أصح بالغناء - كجزء مكمل للطقوس . واستعاضوا عن الغناء البدائى لجموع المصلين بالكورس ( من الصبية عادة ، وان كان مختلطا فى بعض الاحيان ، يتألف من صبية ورجال يغنون غناء انتيفونيا - تقابليا ) وعازفين منفردين . وهكذا رفعوا الموسيقى الى مرتبة الفن .

ومزامير مرحلة الانتقال ذات طابع أقرب الى البساطة . ويغنى الكورس متبعا نصوص الكتاب المقدس فاصلا يسمى بالتروباريون troparion ولكن ما لبثت التروباريون ان تحولت الى مقطوعة مستقلة عن المزمور لها نص ولحن مستقلان . ومع هذا فلم يكن هذا الاجراء اختراعا يونانيا ، ولكنه تكييف لممارسة نشأت فى الشرق ، أو فى سوريا على وجه التحديد . وبذلك ورث المسيحيون اليونانيون مؤثرات حضارية شرقية . وهذه حقيقة تميز بها التقدم التالى للحضارة البيزنطية ، ومن هنا هيمنت المؤثرات الشرقية على عالم الموسيقى ،

واختلفت التقاليد الموسيقية الهلينيستية من طقوس الكنيسة وحفلات البلاط ، وحل محل الطقوس القديمة في القداس نوعان أساسيان من القداس ، قام باستحداثهما القديس باثيل الأكبر والقديس يوحنا فم الذهب ( خريزوستوم ) ( والاثنان من القرن الرابع ) . والنوع الأول خاص بطقوس السنة الجديدة ، وبعض أيام مقدسة أخرى . أما النوع الآخر فيخص القداسات التي تغنى في أيام الاحاد والمواسم العادية . استمر هذا النوعان من الطقوس بلا تغير لعدة قرون عند اليونانيين ، وكذلك في كل غرب آسيا وشمال أفريقيا وشرق أوروبا ( عند السلافيين بخاصة ) ، أى عند الشعوب التي رحبت بالشعائر اليونانية . وحدثت بعض تغيرات طفيفة في الطقوس بعد ذلك بعدة قرون - كالتى حدثت في بداية القرن السادس عشر نتيجة لتأثير بسيط من الترك ، وخلال القرنين الأخيرين عندما تأثرت بالموسيقى الأوروبية الغربية بعض الشيء - ولكن أساس هذه الموسيقى القديمة ظل راسخا .

### مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة

ان عقد مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة الوسيطة لا يخلو من فائدة . فأولا غلب على الموسيقيين طابع الغناء ، ولكن بينما نهضت موسيقى اليونان القديمة من البداية بنوع من موسيقى الآلات ، وابتدعت نظاما خاصا لتدوينها ، لم تشجع الموسيقى البيزنطية بالمرة ظهور موسيقى للآلات . وعهد هذا الفرعان الكبيران من موسيقى اليونان بموسيقاهما للآلات الى آلات أساسية قليلة . فاعتمدت اليونان - كما رأينا - على آلتين أساسيتين : الاولوس والكنارة . أما البيزنطيون فقد جعلوا استخدامهم المحدود للآلات من حظ آلة واحدة : الارغن، التى لم تظهر في موسيقاهم الكنائسية ، بل فيما أسميناه موسيقى البلاط . واختلفت القيثارة والاولوس اللتان صحبتا المنجزات الموسيقية كلها في العهد الهلينيستى لليونان ، بعد ان قضى مجمع لاوديقيا على المسرح والبانثوميم والموسيقى الفرثيوزية . والارغن كالاولوس منقول عن الشرق . ويتبين من النصب التشكيلية ، وبخاصة من النقوش البارزة ان الارغن كان معروفا في الغرب قبل قيام قسطنطين كوبرونيموس الامبراطور البيزنطى باهداء واحد الى بيبان ملك الفرنجة في القرن الثامن . كان الارغن يصحب الالحان التى كانت تغنى في احتفالات البلاط ، أما أهميته فلا تقارن بأهمية الاولوس .

كانت الموسيقى البيزنطية أكثر من الموسيقى اليونانية اقتصاراً على الغناء، كما كانت أوثق ارتباطاً بالنص ، وخضوعاً له . هنا أيضاً نلاحظ تشابها بين الموسيقتين القديمة والبيزنطية . ولكن من المفارقات - كما قد يبدو - ان يعتمد





الموسيقية أمام الزوار الأجانب من الأجناس الأدنى حضارة • ونهض صناع الآلات الموسيقية البيزنطيون بفنهم وارتقى على أيديهم ، وأصبح له مكانة مرموقة • وزها العرش الامبراطوري بما لديه من آلات موسيقية ذاتية الحركة ، أثارت الإعجاب العميق لدى الضيوف الأدنى حضارة والسفراء • فكانت توضع في داخل أجسام تماثيل الأسود الموضوعة قرب العرش آلات بارعة تقلد تقليدا حقيقيا زئير الأسود • وجدير بالذكر كيف تغير دور آلة الأرغن في الغرب فأصبحت آلة موسيقية للكنيسة ، بعد أن كانت في بيزنطة آلة معروفة بدورها الدنيوى •

• هناك أنواع كثيرة من الأغاني التي كانت تقدم في القصر الامبراطوري ، ولكن العصر الذي يفصل بين القرن التاسع والقرن الثاني عشر ، يعرض للامبراطور رأس الامبراطورية. وهو ظل الرب على الأرض • فهو يحمل لقب الملك ( بازيلوس ) والأمير الرسولى ( ايزابوستدوس ) وتتطلب مكانته الرفيعة مراسم وطقوسا ، لصيغ التحيات المنشودة فيها أهمية بارزة • هذه التهاديل مقطوعات قصيرة من الشعر تغنى في جميع الاحتفالات العامة في حضرة الامبراطور ومن الاشكال الأخرى : البوليكرونيزموس أو أناشيد تمنيات العمر الطويل - « والوفيسيوس » أو الدعوات الطيبة • والنوع الأخير متنوعات دينية من البوليكرونيزموس تنشد على مشرف البطارقة • وتوجد تهليلة ميسوس و « أوفيسوس » وترجعان الى عهد متأخر : القرن الرابع عشر وكانتا تنشدان في مديح الامبراطور يوحنا بالبولوجوس والبطريك يوسف •

التربة الحقة التي نبتت منها نظريات الموسيقى البيزنطية وممارستها هي موسيقى الكنيسة • وبينما تتوافر لنا مؤلفات غنية ، نظرية وتاريخية ، عن موسيقى اليونان القديمة ، وما نعرفه من الموسيقى الفعلية شذرات قليلة ، فإن الأمر على العكس تماما بالنسبة للموسيقى البيزنطية • صحيح أن العصر الباكر ( من القرن الرابع الى الثامن ) شحيح في آثاره كالعصر الهوميري سواء بسواء ، ولكن العصر الذي يفصل بين القرن التاسع والقرن الثاني عشر ، يعرض لنا مادة قيمة ، وتزداد ابتداء من القرن الثالث عشر وفرة مصائدنا • أما المقالات التاريخية والنظرية فنادرة ، وتتألف في الأغلب من وقائع انسكلوبيدية وإشارات أدبية وملاحظات تمهيدية قصيرة للتعريف بالمؤلفات • وعلى هذا فإن هذه المعلومات قادرة على تزويدنا بصورة للموسيقى البيزنطية مع التجاوز عما في ملامحها من غموض وعدم قدرة على اعطاء خلاصة دقيقة للعلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها ، أو بينها وبين الموسيقى الأرثوذكسية الأكثر حداثة ••

## موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحي

عماد الموسيقى الكنسية البيزنطية شعر ديني ذو ثراء فذ • ويعد هذا الشعر أيضا دعامة الانواع الأساسية من القداس السابقة الذكر • وما زالت الكنيسة الشرقية تملك عددا كبيرا من الأعمال الطقوسية التي تحتوى على نفائس من الشعر والموسيقى ، عمرها ألف وخمسمائة سنة • وأهم أنواعها الأناشيد الانجيلية وتحتوى على فقرات من الانجيل تتلى في الطقوس ومن المزامير Psalterion من العهد القديم ، وتنقسم الى عشرين مجموعة • «والاكتوايخوس» وفيه ترتب انشعائر وفقا « للمقامات الكنسية » الثمانية ويحتوى كتاب « الاوخواولوجيون » على طقوس وشعائر الاسرار السبعة(\*) والاويستولوس ، بما فيه رسائل لكل أجزاء السنة الكنسية ( من اكتوبر الى اكتوبر التالى ) وكتاب « التريوديون » يحتوى على شعائر ما قبل عيد الفصح أما كتاب البنتنيكوستوريون العنصرى فيحتوى على طقوس خاصة بما بين عيد الفصح وعيد العنصرة ، والى جانب هذه الأعمال المعترف بها ، احتوت مخطوطات لا حصر لها على عدد كبير من التراتيل بعضها يستعمل الشعائر ، ولا تتجاوز أهمية البعض الآخر الأهمية الأدبية • ويتركز اهتمام مؤرخى العهد البيزنطى الآن على هذه المخطوطات بوجه خاص •

« والكتب الانجيلية » ذات أهمية محدودة لنا • ان كانت هذه النصوص النثرية التي لم تتغير تغيرا ملموسا منذ القرون الأولى من التاريخ الميلادى نغنى بطريقة بسيطة مطردة ، ومن ثم فانها لا تكشف عن ايحاء شعري أو موسيقى بالمعنى الصحيح • ومع هذا فان لها مزية واحدة للمؤرخ ، بفضل ما فيها من انتظام واضح مفهوم واشارات للاداء • وتدعى هذه الطريقة برموزها التي تظهر تحت سطور النص أو فوقه « بالاكفونسييس » أى « طريقة القراءة الجهرية » وترجع الى عصور قديمة قبل التاريخ ، ويحتمل ان يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر سامية • ويتجاهل تدوين « طريقة القراءة الجهرية » الاشارات الموسيقية بمعناها الصحيح ، ويرمى الى توضيح معانى الكلمات اعتمادا على تسع اشارات أساسية • ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين في كل اللغات الحديثة : الشولات وعلامة الوصل •

ويهم دارس الشعر والموسيقى شعر الأغاني والتراتيل الذى جاء نتيجة لظهور الأصول الايقاعية الجديدة المبنية على عدد المقاطع والنبرات الحركية •

---

(\*) التعميد والتثبيت والكنوت والزواج والقربان المقدس ومسحة الموت ومر الاعتراف •



عرفت القرون الأولى من المسيحية « الاستروفات » البسيطة المؤلفة من عدد متساو من المقاطع مثل « التراتيل الملائكية » الشهيرة في القداس . وخلفت فواصل الترويايون « البسيطة » ابتداء من القرن الثالث - تراتيل ذات أبعاد شامخة . ومن بين أهم مبدعى هذه الاشكال ، نستطيع ان نذكر « بارديسانس » السورى ومواطنه الذى جاء فيما بعد وهو « القديس افرام » . ويدور شعر هذه التراتيل الجديدة حول مشاهد من الكتاب المقدس وقصص القديسين ، معدة اعدادا ملحمية دراميا ليريكي . بعد استحداثها شكلا فنيا مميزا يناسبها . ويجىء فى أعقاب الاستروف الاستهلالي *Koukoulon* صف من الاستروفات الطويلة ذات ايقاع متماثل *Oikos* ولها ترجيعات متماثلة . وتكشف الاستروفات عن دقة وملامح ملحوظة من الأسى ، ولا يفوقها فى هذا الشأن الا الاقسام الختامية المهيبة من الترجيعات ويقدم الايقاع اعتمادا على استروف نمطى *erchos* يستعيره المؤلف أو يخترعه بنفسه . وتؤدى مقارنة هذه التراتيل بتراتيلنا الغربية الى التضليل ، لأنها شرقية صرفة شبيهة بالـ *sugithas* عند السوريين والأصح ان نعتبرها نوعا من المواعظ المنغمة التى يؤديها متشد منفرد ، بينما يقوم الكورس بترديد الترجيعات . وأصبحت كل من التراتيل الأيسط والأقدم ، والأبكر والأحدث ، والكانونات من المعالم الكلاسيكية الوطيدة . فهى لم تتغير تغيرا محسوسا بعد القرن الثامن ، وساعدت على اكتمال مظاهر الأبهة وتفخيمها فى الشعائر البيزنطية . كان مؤلفو اشعار التراتيل القدامى - مثل اسلافهم اليونانيين - يؤلفون موسيقاهم ، ومن هنا جاء تسميتهم بالشعراء الملحنين . اما من هم أحدث عهدا منهم ، فقد قنعوا باسم مؤلفى التراتيل *hymnographos* وقام بصياغة هذا النوع الشعرى الموسيقى ثلاثة شعراء ملحنون عظام : القديس رومانوس والقديس يوحنا الدمشقى والبطريرك سرجيوس . وتعزى الكنيسة الشرقية بترتيل ألفه البطريرك سرجيوس فى مدائح العذراء لدفاعها عن القسطنطينية عند عشائر الآفار ( البرابرة ) ، اعتزازا مماثلا لاعتزاز اللوتريين « بالرب حصننا المنيع » *Ein Feste Burg*

وحدث تغير يتصل الى حد بعيد بالمشاحنات التى دارت حول ماعرف بهدم الأوثان فى الفن التشكيلى ، بدت آثاره فى كتب الطقوس اليونانية خلال القرون السابع والثامن والتاسع . وتشغل اسماء المدافعين عن الايقونات المقدسة حيزا كبيرا فى التقاويم ، وحلت تراتيلهم العقائدية محل قصائده رومانوس الشاعرية الأكثر دماثة . وبرغ شكل جديد : « الكانون » الذى أصبح منذ ذلك الحين اسما صورة للتعبير الشاعرى ، وللكانون أبعاد رحيبة ، ويتألف من ثمان أو تسع قصائد طويلة ، لكل لحنها ، الذى يتكرر فى كل استروف . وربما أمكنا تقدير أبعاد مثل هذه المؤلفات الفخمة لو رجعنا الى « الكانون » الكبير للشهيد

« لاندراوس » الكريتى ، ويتألف من مائتى وخمسين استروفا . وانتهى عهد الحقبة الخلاقة الكبيرة فى الموسيقى البيزنطية بعد القرن الثامن ، ولم تظهر سوى مقلدات حتى القرن الخامس عشر .

اعتمد العصر العظيم الأول من الشعر على مصاحبات موسيقية تتألف من الحان مختصرة بسيطة Ουντονιονρελος . أما العصر المتأخر ، فقد استحدث أغانى مزركشة απγουνρελος عاد فيها مرة أخرى التأثير الشرقى فى أغلب الظن . ويتعذر تحليل العهد الأخير - أو يكاد - لما فيه من اتجاهات ترجع الى عهد عتيق . وأظهر الكتاب النظريون تشبثا عنيذا بالعلم الموسيقى اليونانى القديم ومعتقداته . وإن كان هذا العلم قد خبا ذكره بالفعل . صحيح استمرت النظريات الكلاسيكية الموسيقية تدرس على نطاق واسع فى الامبراطورية البيزنطية غير أنه من المؤكد أن هذه الممارسة الموسيقية ومؤلفاتها قد استحدثت أشياء جديدة مختلفة عن الكلاسيكية حتى قبل نهاية العصر الخلاق الكبير ( من القرن الرابع الى الثامن ) ويستطاع التيقن من ذلك من العمل المسمى Hagiolites ويرجع الى نهاية العصر . وينسب الى القديس يوحنا الدمشقى ، لقيامه بتأليف كتاب « المقامات الثمانية » octoechus ، ولكن مثل هذا القول يعنى ظهوره فى عهد أسبق من العهد الذى ظهر فيه ، لأن قاعدة المقامات الثمانية قد ظهرت بكل تأكيد فى وقت سالف .

ومن العلامات المميزة للغناء البيزنطى مد النغمة الأخيرة فى الجملة الموسيقية ولم تكن الاشارات المساعدة فى التدوين الغربى قد عرفت بعد عند كتاب هذه الموسيقى ، ومن هنا يظهر فى الاعدادات الحديثة شىء من التعنت عند استعمال خطوط المازورات . كانت الألحان تنقسم الى جمل موسيقية تتبع معنى النص . ولقد سبق أن تحدثنا فى الفصل السابق عن الطابع « المونودى » - المفرد الصوت - للموسيقى اليونانية القديمة ، سواء كانت منفردة أو جماعية . والموسيقى البيزنطية فى صورتها الصافية مونودية أساسا باستثناء قيام الكورس أحيانا بغناء ما يمكن تسميته بالنغمة المصاحبة ، وسادت هذه الطريقة فى الغناء حتى يومنا هذا فى مناطق الكنيسة الشرقية ، التى لم تتأثر بالموسيقى الغربية .

تطور تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلا عن تدوين اليونان الكلاسيكية . ويصح اعتباره من بين أعظم المنجزات المصممة للحضارة البيزنطية . وهو تدوين للغناء فحسب ، وإن كان يكشف عن تشعبه فى هذا المجال الى نوعين فرعيين . أحدهما كان يستعمل للتلاوة النغمة للإنجيل ، أما النوع الآخر فيستخدم للغناء بمعناه الصحيح . ويساعدنا هذا التدوين على النفاذ الى أعماق

عالم جديد من أوله لآخره • فبدلاً من استخدام حروف للتدوين ترمز إلى أشياء خالية من الغموض ، استعملت الموسيقى البيزنطية إشارات حاولت التلميح المصور لبناء اللحن وسيره دون تحديد دقيق لطبقة الصوت • هذه الإشارات ( النومس )  $\nu\epsilon\upsilon\gamma\alpha$  ، بمعنى علامة ، معروفة لنا في ثلاثة أنواع وبسيطة أساسية ( وأن كان قد ظهر أنواع ثانوية متعددة في القرون الوسطى ) ونوع حديث ويظهر في الطريقة القديمة - التي اكتمل تقدمها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر - إشارات شبيهة بالإشارات الـ  $ecphonetic$  ، ومازال تفسيرها مشكوكاً فيه • وتغير التدوين البيزنطي تغيراً مفاجئاً في القرنين الثاني عشر والرابع عشر لأسباب مجهولة لدينا ، ولكن الطريقة الجديدة أضافت إلى الإشارات الموجودة عدداً كبيراً من الإشارات الجديدة ، وساعد ذلك على التعبير وتسجيل كل الدقائق التي كانت ميسورة لهذه الموسيقى • وأدى الإصلاح الثالث إلى إثراء الـ  $chiromomic$  وإيماءات الأصابع التي يقوم بها المرتل ، وظهر أسلوب مزركش جديد لا تطبقه الأذان الغربية عادة لما فيه من غرابة وتكلف •

لم تشابه الموسيقى البيزنطية موسيقى اليونان الكلاسيكية في عالياتها ، ولكنها تعد أساساً موسيقى المسيحية الشرقية • ويصح القول بأنها موازية للموسيقى الجريجورانية ، ولكن وراء المقارنة هناك صلات وثيقة بين هذين الفرعين من الأغاني المونودية ، لأن أصل موسيقانا الكنائسية لا يرتد إلى روما ، ولكنه يرتد إلى الجزء الشرقي من الإمبراطورية الرومانية • فلقد ظلت اليونانية لغة طقوس العقيدة الجديدة حتى نهاية القرن الثالث ، ومازال الجزء الأول من القداس الكاثوليكي يستهل بإبتهاح يوناني : كيرى اليزيوم ! ( وحماك يارب ) واستمر التأثير الذي شاع من الشرق ، ونقلته بيزنطة إلى الغرب فعلاً ، وإنما بدرجة متفاوتة • وظهر ملحوظاً بوجه خاص إبان حكم البابوات المنحدرين من أصل سوري ويوناني ( القرن الثاني ) ، ولم يتوقف نهائياً إلا بعد الانفصام النهائي للكنيسة سنة ١٠٥٠ •





## الفصل الثالث

---

# روما





لن نستطيع القول بوجود موسيقى ممثلة لروما ، على نحو قولنا بموسيقى الحضارة اليونانية ، ولابد أن يكون قد توافر للرومان أغاني شعبية بسيطة تمثلهم ، وإن كانت هذه الأغاني قد ضاعت في غمار تيار حضارة موسيقية أجنبية نمت جذورها وازدهرت بعد نقلها الى التربة الرومانية . وعلى هذا فإذا قلنا موسيقى روما ، فإنما نعني بذلك الموسيقى اليونانية بعد تطورها وممارستها في روما .

وكلمة « تطور » تحتاج الى تحديد ، لانه في حالة الفنون المنقولة ، لا يلزم أن يعنى « التطور » التقدم . ولا يختلف ما حدث في حالة الممارسة الموسيقية عما حدث في باقى الفنون ، التى انتقلت من اليونان الى روما . أن ما حدث هو تدعيم سبل تعبيرها - أو بمعنى أصح زيادتها خشونة - بعد اضافة عناصر مختلفة جعلها أنسب للذوق الرومانى الأقرب الى الغلظة والفظاظة . وعلى عهد أغسطس ، كانت آلة الاولوس قد تقدمت وأصبحت آلة ضخمة قادرة على منافسة « التوبا » ( فى الاتنا النحاسية المعاصرة ) . وحدثنا اميانوس مارسيلينوس « عن وجود كنارات فى ضخامة العربات الحربية » ، وإلى جانب ما حدث من تضخم فى حجم الآلات المختلفة ، فقد جمع الرومان بين الآلات تجميعات عجيبة . وما من شك فى أن الميل لانشاء مجموعات ضخمة قد سبق ظهوره فى مصر ، ومن هنا امتدى الرومان الى أمثلة هائلة يستطيعون الاقتداء بها . ووصف بطليموس فيلادلفوس ( مات ٤٦ ق . م ) موكبا فى البلاط بالاسكندرية بلغ عدد المشتركين فيه ستمائة ، نصفهم كان يعزف كنارات من الذهب .

وشقت موسيقى بعض الشعوب الأخرى طريقها الى روما منذ عهد مبكر . ففي بداية العصر الامبراطورى ، بدأ الأثر المصرى السكندرى واضحا بفضل احتفاظ الاسكندرية حتى فى عهد الحكم الرومانى بحياة موسيقية

غنية متنوعة ، وبفضل الحظوة التي تمتع بها موسيقيوها فى أنحاء الامبراطورية . وهكذا تكون التغيرات التي تعرضت لها الموسيقى اليونانية فى روما من أصل شرقى الى حد بعيد ، ويتبين الاختلاف الكبير بين الموسيقتين اليونانية والرومانية فى المجموعات « السموفنية » الكبيرة التي شاعت بروما ، ولم تكن معروفة فى اليونان القديمة . وتميزت عروض موسيقى الغناء بنفس الصفات الاستعراضية التي عرفت عن الاحتفالات الكبيرة ، ويقول سنيكا أن عدد المغنين المجتمعين فى مثل هذه المناسبات قد فاق عدد المتفرجين فى الايام الغابرة ، حتى شغل عدد كبير من الموسيقيين الفائضين كل المقاعد التي لم يشغلها الجمهور . ويردف سنيكا قائلاً أن المصاحبات كانت تتألف من عدد وفير من الآلات النحاسية الموزعة فى قاعة الاستماع ( الاوديتوريوم ) ، بينما توضع أنواع شتى من آلات الاولوس والارغن على المسرح . ولو تذكرنا أن المسارح الرومانية كانت تتسع لعدد يتراوح بين السبعة آلاف والاثنى عشر ألفاً ، فأننا لن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا أن هذه العروض فاقت فى ضخامتها الاحتفالات الكورالية الحديثة فى أمريكا وانجلترا .

بعد أن ازدادت مظاهر الابهة والفخامة ، تخلت الموسيقى الرومانية شيئاً فشيئاً عن آخر آثار من المثل السامية التي سبق أن سادتها فى موطنها الهليني الاصلى ، وافسحت الالحان اليونانية ببساطتها وهيبتها الطريق أمام نغمات معقدة الايقاع ذات تحولات معتمدة على التثني والتلوى ، وادى هذا التحرر من البساطة القديمة الى حدوث سقطة فنية سريعة ، ازدادت بوجه خاص بتأثير خضوعها لشعبية « البانتوميم » ووصف موسيقاها الكتاب المعاصرون فقالوا انها ضعيفة خالية من الهيبة مثيرة للشهوة مليئة بالتوشية واللاعيب .

واذا كان الفن الموسيقى عند الرومان قد تدهور وأصبح اداة لاشباع الحواس ، فلا بد من الاعتراف بأنهم قد رأوا أن كل امكاناته قد استنفدت ، وكانت غايتهم - كما هو الحال فى كل الفنون - زيادة الاستمتاع بالحياة وجرت العادة بالسماح على نطاق واسع بتدريب بعض الرقيق كي يصبحوا من الموسيقيين أو الندماء المحترفين ، وظهر بين الحشود الوفيرة من العبيد أفراد موهوبون . ولم يكن من المتعذر فى أغلب الاحيان انتقاؤهم من بين المئات أو الالوف من اتباع أى بيت ارسقراطى . فمثلاً كان هناك بين العبيد الذين يملكهم « كريسوجونس صولا » العتيق الثرى عدد وفير من الموسيقيين مما جعل الدور المحيطة بداره تهتز ليلاً ونهاراً بتأثير اصوات المغنين وضجيج الآلات . وكان الموسيقيون يصحبون ساداتهم فى غدواتهم

وتتردد أصدااء الموسيقى من كل نوع فى شتى الدور الراقية • وعاليج  
« مسيناس » الارق بالاستماع عن بعد الى موسيقى ناعمة ، وكان كاليجولا  
كلفا بالاستماع الى موسيقى الكورس والآلات أثناء قيام سفينته بشق عباب  
البحر فى خليج نابلى • ولا يمكن اغفال وجود الموسيقى فى الولايم ، التى  
تخصصت على الطريقة الرومانية فى اشنباع جملة متع فى نفس الوقت • وفى  
الولايم الكبيرة تشترك الكورسات مع الراقصات الاندلسيات الجميلات  
اللاى يرقصن باصطحاب الكاستانيت ، ولا يكتمل الانس حتى فى ولايم الخلوة  
البسيطة بغير موسيقى • وخير بلىنى الاصغر أحد ضيوف مأدبته بين  
الاستماع الى محاضرة أو مشهد كوميدى ، أو عزف على الكنارة • أما مارتياى  
فقد وعد أحد أصدقائه بوجبة متقشفة ، ولكنه قدم له عوضا عنها بعض  
موسيقى الاولوس •

واضح انه لم تكن هناك مناسبة عامة من أى نوع - دينية أو مسرحية -  
لا تتطلب الموسيقى • ولا وجود لأى اختلاف بين الموسيقى الدينية والدنيوية •  
والواقع ان مثل هذا الاختلاف لم يكن معروفا فى العصور القديمة بأكملها ،  
لان العروض المسرحية كانت جزءا لا يتجزأ من الطقوس الدينية • كانت هناك  
حرية لا تكاد تعرف أى حد فى السماح بحضور المشاهد المسرحية •  
لذا حظيت الألحان المستحبة باستجابة أسرع وشعبية أكثر مما حدث فى القرن  
التاسع عشر أو فى القرن العشرين قبل ظهور الاذاعة • وعلى عهد  
شيشرون ، كان هناك خبراء فى الفن قادرين على التعرف الى أى مقطوعة  
بمجرد الاستماع الى « أول نغمات الناي فيها » • وتأثر شيشرون تأثرا بالغا  
بمثل هذه القدرة ، كما شاهد الجمهور ينقد الفنانين نقدا دقيقا ويعبر عن  
استيائه اذا أخطأ المغنى أو العازف •

بين سنة ١٧٠ ، ١٦٠ ق • م كان الجمهور الرومانى مازال سسوقيا  
بلا تهذيب لايجتذب حذاق الموسيقيين اليونانيين انتباهه الا اذا اضافوا الى  
عروضهم شيئا من مباريات المصارعة • غير أنه بعد قرن لم يعد مستبعدا  
حظو الموسيقيين البارعين من عازفى الفيثارة ، أثناء غنائهم باستحسان عامة  
الناس • الى جانب عازفى الفيثارة ، كان هناك أيضا مغنون دراميون يؤدون  
أغانيهم وهم يرتدون اردية التمثيل واقنعتة ، ومطربون يشنفون الاذان  
بالأغنيات والتراتيل • وأعد الامبراطور نيرون تقديم مسابقات « الاجون ،  
الموسيقية الرسمية التى كانت معروفة فى عهد اليونان الكلاسيكية ، لرغبته فى  
استعراض براعته كعازف للفيثارة • وفى سنة ٦٠ م ، ابتدع « مهرجانا  
مقدسا » وحدد له موعدا محدد ، واحتلت فيه الموسيقى الصدارة •



ومباريات الكابيتولين لها مكانة اسمى ، وأول من أوجدها الامبراطور « دوميتيان » فى نهاية القرن الاول . كان الشعراء والموسيقيون والمغنون يتنافسون فى هذه المباريات التى كانت تعقد فى اوديوم أو « اوديون » بميدان مارس ، وروعى عند انشاء البناء التركيز على الاهتمام بالعروض الموسيقية . وتقام المباريات مرة كل أربع سنوات ، ويكلل الامبراطور الفائز بأكاليل الغار . ويحظى الفنانون المتنافسون بالمجد والشهرة نتيجة لتشريف الامبراطور ونخبة من النبلاء هذه المباريات . ويقتبوا الفائز الصدارة بين فناني اقليمه وتذيع شهرته حتى خارج نطاق الامبراطورية . ويفد الفنانون من البلدان القديمة فى آسيا وافريقيا لمجرد المشاركة فى المباريات . وكانوا فى الاغلب مؤلفون موسيقيون اعتادوا نظم الشعر ، كما كان يحدث فى اليونان القديمة ، ويقوم المغنون البارعون المشهورون مثل المغنى تيجليوس - وكان فى خدمة أغسطس - ومينكراتس وميوميدس اللذين عاشا فى عصر نيرون وهادريان - يصدحون بالحن من تأليفهما .

عاش حذاق الموسيقيين فى الامبراطورية الرومانية فى جو مماثل الى حد كبير للجو الذى يحيا فيه خلفاؤهم فى الوقت الحاضر . فكانوا يدرسون على يد اساتذة غناء مشهورين ، كثيرا ما ترد اسماؤهم فى المخطوطات ويتدرب المغنون القدامى نفس تدريبات الصولفيج المليئة بالخشوع ، مثلما يفعل اقرانهم من المحدثين . كما يغنون بلا انقطاع سلاسل دائمة الصعود والهبوط . والمفروض ان يحيا حياة صحية منتظمة تساعد على حفظ أصواتهم . ويروى كوينتيليان كيف كان المغنون يحافظون على حناجرهم بوضع مناديل أمام أفواههم أثناء الكلام ، وكيف كانوا يتجنبون الشمس والرطوبة والرياح . ومن ناحية أخرى يروى مارسيل ان بعض المغنين قد ارمقوا أنفسهم اكثر مما يجب الى حد تمزق شرايينهم . وسر ذلك بلا شك هو اتساع المسارح والقاعات التى تتطلب الغناء بصوت مرتفع . وقام المغنون المشهورون برحلات منتظمة ، واقام اهالى البلاد التى شهدت غزواتهم تماثيلا لتكريمهم ، ومنحتهم اشرف القاب المواطنين ، وكسب هؤلاء الفنانون ثروات خيالية . فلقد دفع حتى الامبراطور فسبسيان البخيل مئات الالوف من السسترسات للفنانين الذين شاركوا فى افتتاح مسرح مارسيلوس بعد إعادة بنائه ، وتدر الدروس الخصوصية فى الموسيقى أربابا وفيرة اثارت بغيرة الادباء والعلماء وضيقهم . وقد لا تتعذر مقارنة عبادة القرن التاسع عشر للتينورات السمان وعازفى البيانو المرعدين وأعجاب القرن العشرين بفرتيوزية قادة الاوركسترا



بعبادة روما القديمة لفنانيها ، التي كثيرا ما اتخذت مظاهره فاضحة • فكثيرا  
ما ضحت نساء ثريات بحياتهن في سبيل عشيقهن لآحد عازقى الاولوس أو  
القيثارة • ونشأت علاقة غرامية خفية بين زوجة الامبراطور « برتيناكس »  
وبين أحد عازقى القيثارة • ويروى جوفينال ان أولئك السادة يتقاضون  
من عشيقاتهم ثمن الخلوة بمبالغ طائلة • وترتب على مثل هذه العبادة مطربون  
ذوو غرور وغطرسة ، يذكر هوارس كمثلا من أمثلتها المغنى الشهير تيجليسوس  
الذى رفض الاستجابة لرغبة أغسطس الشهير رغم عدم عجز الامبراطور -  
لو اراد - عن ارغامه على الغناء • أما اذا شعر « ننوس عين » الامبراطورية  
عن بكرة ابىها بالرغبة فى الغناء فان احدا لن يستطيع الحيلولة بينه وبين  
اشباع الرغبة حتى لو استمر يغنى طوال السهرة •

وزادت مباريات « الأجون » من حدة الغيرة بين الفنانين • ويحرص  
كل منهم على مشاهدة اداء الآخرين ويتظاهر بكبر قدر من الولاء والتقدير  
لحكام المباريات وللجماهير • واذا لم يفلح فى التغلب على منافسيه اعتمادا  
على الفن وحده ، لجأ الى الرشوة ، وحرص نيرون حرصا دقيقا على  
مراعاة الأصول العريقة لمباريات عزف القيثارة وكان يخاطب الجموع قائلا :  
« أيها السادة أرجو أن تعيرونى حسن انتباهكم » • وبعد انتهائه من الغناء  
كان يتحدث بلهجة أكثر لطفا وبشاشة وهو يتلقى المستمعين • ثم يدعى المهفة  
البالغة وهو يتقرب حكم الجماهير • ويبذل حتى أعظم الفنانين شهرة جهدا  
كبيرا للاطمئنان الى التصفيق ، فكان يؤجر الهذافة ، وربما استخلصنا من  
الملاحظات التى ذكرها مارتينال رواج المصنفين بالمعلوم •

لا بد أن تكون مثل هذه الحياة الموسيقية الفياضة قد احدثت رد فعل فى  
أوساط غير المحترفين • والحق أن عديد الهواة قد ارتفع ، واستمر فى الزيادة •  
وينبغى ان يلاحظ ان ارتياب الرومانيين الاحرار فيما بدأ لهم مخنثا ، أو امرا  
جديرا بالعبيد ، قد حال فى البداية دون ممارسة خيار القوم للموسيقى ، وان  
كان ازدياد تأثير حضارة اليونانيين وعاداتهم قد تغلب على النفور الاولى •  
وعلى عهد أسرة الجراكى كانت فى روما مدارس عديدة للموسيقى والرقص  
يلتحق بها أبناء الأسر ، ولم يشعر شيشرون بأى خجل عندما تحدث عن  
شدة انغماس ضديقه المفضل نوميوريوس فوريوس فى فن الغناء •

لم يكن الرومان فى السنوات الاولى من تاريخهم - على عكس اليونان فى  
مرحلة مماثلة من تطورهم - يعنون بنظريات الموسيقى وعلومها ، ولكن على  
عهد ماركوس ترينسيوس فارو ( ١٠٦ ق م • - ٢٧ ق م • ) بدأ علم

الموسيقى يظهر بين مقومات التعليم . وكتاب فارو De musica هو الجزء السابع من مجموعة مؤلفاته Disciplinarum Libri IX ولم تتيسر لنا معرفته الا من الاستشهادات التي ذكرها سنسورينوس . ومارتيانوس كابيلا وبوتيسوس وكاسيدورس وايزيدور الاشبيلي . ظل هذا الكتاب مرجعا أساسيا لغيرهم من المفكرين لعدة قرون . وفي العصر الامبراطوري أصبحت الدراسة النظرية للموسيقى أمرا شاقا . واشاد سوينونيوس وسينيكا مرارا بحسن دراية نيرون وبيريتانيكوس الموسيقية . الواقع وُن مؤرخا عظيما آخر : تاسيتوس قد أصر على القول بأن ما عجل أكثر من أى شيء بقتل بريتانيكوس ، تلك الجريمة المخزية ، هو قدرات الصبي الممتازة في الموسيقى التي أثارت حفيظة نيرون . واشاد ماك أوريل بوجه خاص ببراعة استاذة في الهندسة والموسيقى ، وهكذا تبه الى ما بين الموضوعين من ارتباط ، ظل من الأسس العلمية المرعية طيلة القرون الوسطى وعصر النهضة .

لم تكن ممارسة الموسيقى مقصورة على الرجال ، ويتبين شيوعها بين النساء من كتابات لوقيانوس الذي أثنى بسخاء على نساء الطبقة العليا وعلى بنات الهوى في عزفهن وغنائهن . وتكاثر الموسيقيون الهواة أبان عهد الامبراطورية ، وافسحت المعارضة الأولى الطريق أمام الترحيب بالموسيقى على نطاق واسع ، اعترافا بدورها في الجامع ، وتمثل ذلك في ولع رهبان من الاباطرة بها . وكان هادريان وكاركالا وأنطونيوس بيوس وهليوجوبالوس والكسندر سيفيروس من العازفين أصحاب الخبرة في الغناء وعزف القيثارة والتوبا والارغن المائي . ويدلنا حفاس نيرون للاشتهار كموسيقى على بدء ظهور مرحلة أخرى من التطور الاجتماعي . فلم يقنع الامبراطور بأن يعرف بقدرته كأحد الملوك الهواة ، ولكنه اراد ان يحتسب ضمن الفنانين الحقيقيين المحترفين . ولم يخطر بباله ساعة موته ، كما تقول الاسطورة ، سوى الشعور بالأسف للخسارة التي ستلحق بالفن .

وفي عالم المسرح ، نلتقى بالدراما اليونانية مرة أخرى ، ولكن الاشعار اللاتينية قد اختلفت عن الاشعار اليونانية التي سبقتها في جملة نواح ، فلم يعد للكورس أى وجود ، ولم يبق عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة أو أغاني منفردة مصحوبة بآلة الطيبيا tibia وتنظر عند اللاتين آلة الاولوس اليونانية . ومع هذا فقد استمر وجود قدر كاف من الروح اليونانية في هذه الدراما بعد تغيرها ، تركت أثرا الى حد بعيد في الموسيقى . وينصح نفس القول عن الكوميديا . ولم يقم الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى ، كما سبق ان فعل اسلافهم اليونانيون ، ولكنهم عهدوا بهذه المهمة الى موسيقيين محترفين .

وما لبثت التراجيديا ان اختفت من المسرح الروماني ، وتحلت ألى العناصر المكونة لها . فأصبحت مشاهد البراعة الفنية ( البراقورا ) تجرى منفصلة وتعرض فى شكل مباريات موسيقية . كانت هذه المشاهد الدرامية هى المقطوعات المحببة عند الامبراطور نيرون . وأحب أنواع الموسيقى فى روما فى عهد الامبراطورية هى « البانتوميم » التى اتصفت - كما سبق ان رأينا - بابتذالها ، فقد تركز الانتباه على حركات الرقص . وكانت عادة تشحن بالمبارزات أو غيرها من المشاهد الرياضية . أما الموسيقى فكانت مهوشة مفككة .

قراءة انتهاء العصر القديم ، تسببت الديانة والفلسفة المستحدثتان فى زيادة حيرة الناس، وتعذر تحديدهم لموقفهم واتجاههم وعندما تعبوا من البحث عن الاستنارة اشتاقوا الى الخلاص والى الرؤى ، وبذلك عادت جماليات الموسيقى الى سابق عهدها مرة أخرى . على ان هذا العلم الموسيقى قد افتقر الى القوة الدافعة ، وضاع فى شطحات عقيمة . وحاولوا اقتفاء أثر إيصاث الفيثاغوريين ، أسلافهم فى العلاقة بين السمعيات والرياضيات ، وأصروا على القول بوجود أهمية سحرية دقيقة فى الاعداد والنغمات ، وهم فى الحقيقة قد انتهوا بالرجعة الى الميدان القديم للسحر . على أن هذه الفترة المتدهورة لم تحل دون قيامهم هم والفلاسفة اليهود الاسكندريون والافلاطونيون الجدد بإنتاج نفر من المؤلفين اللامعين فى جماليات الموسيقى ، ويصح أن يذكر من بينهم أفلوطين آخر فيلسوف عظيم فى العصر القديم ، وأنشأ أفلوطين معتمدا على عناصر أفلاطونية وارسطية مذهباً فى الجمال ، اختلط مع أفكار اخلاقية وميتافيزيقية ولاهوتية فحال ذلك دون الاستفادة به فى الممارسة الفنية الفعلية . وواصل الافلاطونيون الجدد هذا التيار الفلسفى ، وبفضلهم استطاع أن يشق طريقه الى جماليات العصور الوسطى ، ولكن بمجرد اختفاء القدرة الخلاقة فى الموسيقى خبت الجماليات أيضاً ، واستعادت الفكرة البدائية الازلية عن دور الموسيقى فى السحر شعبيتها . ومع هذا فلم يختلف مذهب « الاثيوس » . ولكنه استمر فى البقاء بعد أن تعرض لجملة تحولات مختلفة فى العصر المسيحى .

يتبين من الشذرات القليلة من الموسيقى الكلاسيكية القديمة مدى صعوبة قيامنا بالنفاذ الى أعماق موسيقى العصر القديم . وتبدو أساليبها التعبيرية وكأنها تتكلم لغة غير مألوفة البته . لم تكن القرون الوسطى والقرون التالية على دراية بهذه الشذرات ، لان طلاسما لم تحل الا فى وقت متأخر ، وان كان الوصف الشائق الذى جاء فى كتابات فلاسفتهم قد أثار عند الناس فى

العهود الأخيرة أعجبا بموسيقى العصر الكلاسيكي القديم يكاد يتساوى مع  
الايمان بالدين ، مرجعه البناء النظري الرائع لعلم الموسيقى عند اليونانيين ،  
والمكانة الاجتماعية العليا ، والدور الاخلاقي الذي لعبته الموسيقى ~~والفكر~~  
هذا الاعجاب ثماره في عهود الاصلاح الموسيقى . فلقد تأثرت معتقدات  
ريشسارد فاغنر بالمثل الاعلى اليوناني في الموسيقى الذي يتعذر الوصول  
اليه ، بنفس القدر الذي تأثرت به المحاولات الاصلاحية « للكاميراتا » في  
فلورنسا ، وكذلك الاوراتوريات الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكي في عصرنا  
الحسالي .



#### الفصل الرابع

---

### العصر البطريركي ( أباء الكنيسة )



## بين « القرون الوسطى » و « عصر النهضة »

تسحر العصور الوسطى أبناء العصر الحديث ، لا بسبب حضارتها التي تبدو في نظر الكثيرين مشابهة لحضارة الهند أو الصين ، في بعدها وغرابتها ولا لأن هذه القرون من العصور المهددة للعصر الحالى • ان ما يبهشنا هو الخيوط الخفية التي مازالت تربطنا بعهد « القديس أغسطين » و « بوتيوس » و « ابيلاز » والقديس « توما الاكوينى » و « فولفرام » و « القديس فرانسيس الأسيزى » و « دانتي » ، ووفرة من الكتاب والفنانين غير المعروفة اسمائهم فأغلب انظمتنا الاجتماعية والاقتصادية ترتد الى العصور الوسطى ، ومازال الاقطاع حيا حتى يومنا هذا • فطبقتنا البورجوازية تنحدر من سكان المدن ، فى العصور الوسطى ، وحتى « البروليتاريا » فانها ليست من نتاج حياتنا الصناعية الجديدة ، لانها قد كشفت عن مشكلاتها العنيفة أبان العصور الوسطى •

يحتاج فهم طبيعة العصور الوسطى - العالم الذى يبدو لنا كهزمة وصل أصيلة بين العصرين القديم والحديث - الى دراسة نفاذة للدوافع والاتجاهات الروحية التي خلقت نظرتها الجديدة للحياة وأشكالها المستحدثة فى الفن • أن مثل هذه الدراسة وحدها هي التي ستكشف لنا عن العظمة المأسوية لتدهور العالم القديم ، ومعنى حضارة الغرب وأهميتها التي أدت بعد هيمنة المسيحية على حياة البشر الروحية الى مثل هذا النهوض الرائع للفنون والآداب • أثار الانهيار الداخلى للإمبراطورية الرومانية العاتية المتألقة الرعب والهلع ، بعد أن انهار صرح سلطان الرومان الشامخ الذى ساد العالم ، بمظهره المهيب وقوته السياسية ، من جراء خوائه من الداخل وخلوه من أى جوهر روحى •

وجاء الخلاص من الشرق ، وبزغ تصور جديد للحياة ومثل أعلى نلها ، استطاع أن يكمل المثل الأعلى القديم الذى وضع فلسفة دينية علوية للحياة فوق الاستمتاع الحسى بالوجود • على أن التكوين الروحى والعقلى للأوربيين

قد تأثر تأثراً قاطعاً من بداية العهد المسيحى ، بل وطوال القرون ، بتمسك  
الانسانية الغربية بالمثل الحضارية فى العصر القديم . ولو أردنا نسبة أى  
طابع خاص لهذا العهد - الذى سسمى حتى حديثاً « بالعصور المظلمة » ،  
وهى تسمية مجافية للحق - لوجب أن يرتكن هذا الطابع الى صلة العصر  
بالعصر القديم .

بعد غزوات الاسكندر الأكبر ، انشأت الهلينية روابط روحية بين شعوب  
العالم القديم ، وتأثر يهود اورشليم - وبخاصة بعد تشتتهم - تأثروا قويا  
بالمعتقدات الهلينستية ، وعمرها نتيجة لذلك فى طور عقلى جديد . وبعد اللقاء  
العقلى والروحى للحضارتين العبرانية والهلينية ، والذى كان من بين نتائجه  
ترجمة السبعينية(\*) التى انجزها اليهود الهلنستيون بنقله الى يونانية الاسكندرية  
وكانت الترجمة هى المقدمة الكبرى لانشاء اكنيسة المسيحية . وتحققت المرحلة  
الأخيرة لهذا الامتزاج بين الحضارتين بعد ظهور القديس بولس فى المجمع الرسولى  
٤٩ م . ومنذ ذلك العهد ، تساوى المسيحيون « الوثنيون »(\*\*) مع (المسيحيين  
العبرانيين) . واستمر وجود تأثير هلينستى مستمر عميق الغور ابتداء من هذه  
الحادثة ، واصل ظهوره خلال عهد « المدافعين » من القرن الثانى « وأغنصية »  
اكليمان السكندري وشروح أوريجان ، وتأثرت به المعتقدات اللاهوتية المسيحية ،  
وإلى وحدة المسيحية والهيلينية .

فى بعض المراحل ، كفترة الحروب الصليبية وعهد التطهيريين ومجامع  
كونستانس وبال وفيرارا ، مرت العصور الوسطى فى حالات اضطراب روحية  
وفكرية ، لم يظهر لها مثل ، اللهم الا فى الحقبة التى تلت الحرب العالمية الاولى  
بعد سنة ١٩١٨ ، وتعرض العصر لتغيرات سياسية واقتصادية وعلمية وفنية  
بعيدة المدى ، وان كانت العقلية الوسيطة قد ظلت مقتنعة باعتماد خير البشرية  
لا على المبتكرات ، أو على التقدم المطرد ، بل على انطلاق وتقدم القوى والقيم  
الكامنة فيها ، من ميراثها الذى ورثته من العصور القديمة . فلا حاجة للبحث  
من جديد عن « الحق » و « الخير » و « الجميل » ، واعادة صياغة هذه  
المعاني فى صورة جديدة المرة بعد الأخرى ، لان القدماء قد خلقوا هذه المعانى ،  
ولم يعد هناك مجال لخلق أشياء أخرى ، وبذلك أصبحت المشكلة تدور حول

---

(\*) اشارة الى السبعين من علماء اليهود الهلنستيين الذين ترجموا العهد لقديم  
الى اليونانية - المترجم .

(\*\*) المسيحيون الذين تنصروا من الوثنية ويوصفون بالجنطيل تميزا عن المسيحيين  
الذين تنصروا من الديانة اليهودية . وكلهم بطبيعة الحال عبرانيون .

( المراجع )



اكتساب معرفة هذه المعانى ، وممارستها ، ونشرها . تفسر هذه النظرة المحافظة - التى لم تمنع الناس من طرق السبيل غير المطروقة - الكثير من المفارقات التى حيرت المؤرخين .

لم تكن هناك ضرورة لقيام حركة « النهضة » بايقاظ الحماس لنفائس حضارة القدم ، فمحال ان تتفوق « النهضة » على العصور الوسطى فى الاعجاب بالعالم القديم . نعم لقد قبلت العصور الوسطى هذا الميراث فأمر مسلم به ، ولكنها ، انحرفت عن روح العصر القديم واشكاله وتجاوزتها بعدم عنايتها بتنميته ومواصلته . اعترف العصر ان باكتمال الحضارة القديمة ، واستيفائها ، ولكن النهضة ادركت ما حدث من ابتعاد فعلى عن هذا المثال . وادى هذا الادراك الى ظهور نزعة نقدية جديدة ، اتبعت اتجاهين : الاتجاه الاول - اهتم بالحاضر ، وقام بفحص مدى الابتعاد عن المثل الكلاسيكية ، وطبيعته . وعنى الاتجاه الثانى بالعصر القديم ذاته دون محاولة مفكرى عصر النهضة تقرير ما الذى يصح اعتباره منتما انتماء أساسيا للقدم

ومع اننا لا ننوى هنا تتبع الأصل الفلسفى لحركة النهضة ، الا انه يلزم - فيما يبدو - تركيز الكلام على الفكرة الأساسية الكامنة التى اشترك فيها العصران التاريخيان . ومن المتعذر والمستحيل فصل « النهضة » عن العصور الوسطى بفواصل حاد ، كما اراد مؤرخو القرن التاسع عشر ، لا فى بدايتها ، بل وحتى فى ذروتها .

### مشكلة الموسيقى الكنائسية المسيحية

« كثيرا ما اعترف بالقيمة العظيمة للأنشيد الكنسية عندما اتذاكر الدموع التى ذرفت لها لدى سماعى أناشيدك الكنائسية فى بداية عهد استعادتى للإيمان . نعم فى ذلك العهد بالذات ، عندما كان ما يستثيرنى هو معانى الغناء لا الغناء ذاته ( وبخاصة عندما يقوم بالاداء صوت واضح قادر على اختيار النغلات المناسبة من طبقة لأخرى ) . وهكذا ترددت بين الشعور بالخطر والمتعة وبين الشعور بالرضا عن عادة نافعة . وازداد فى النهاية ميلا الى السماح باستعمال الغناء فى الكنيسة ( وان كنت فى هذا المقام لا أبوح برأى لا رجعة فيه ) . فربما ساعدت اللذة التى تحصل عليها الاذن على استثارة شعور الورع عند بعض العقول الضعيفة . ومع هذا فاننى اعترف مرة أخرى بعد أن ادركت ان ما تأثرت به كان الصوت أكثر من الترانيم بأننى قد أسست اساءة بالغة ، واتمنى لو اننى لم استقمع الى الموسيقى » - ( عن اعترافات القديس أغسطين ) .

تصور هذه الكلمات المشكلات الاخلاقية التي واجهتها العقيدة الجديدة التي باح بها احد ابناء الكنيسة المرموقين المتصلعين في المذاهب الفلسفية القديمة ، غير انها تمثل اكثر من ذلك مشكلة موسيقى الكنيسة ذاتها ، التي تباينت في العصور الوسطى اشد تباين مع المثل العليا القديمة ، ولكنها عادت للظهور مرارا خلال القرون العديدة التي اعقبت ذلك .

تنقلنا بداية المسيحية الى ربوع فلسطين ، حيث امتزجت الحضارة الارامية التي نشأت في ارض سهلة بهلينية المدن ، وحيث تعلم الناس اللغة اللاتينية من الحامية الرومانية والحكام الرومان . في البداية ، لم تظهر المسيحية عطا على الفنون والآداب ، لأنها رأت فيهما استمرارا للحضارة الوثنية . فعلى ان نذكر كيف أعرب الفلاسفة اليونانيون عن اعجابهم بالموسيقى . ولم يكن هذا الاعجاب من أجل الموسيقى في ذاتها ، أو جمالها ، بل من أجل قيمها الاخلاقية والتربوية ، ومن هنا علينا الا نتوقع استهلال الكنيسة المسيحية باتباع نفس النظرة الى الفن . واذا كانت الفلسفة القديمة في الحياة - بأغراضها الدنيوية - قد اعترفت بالتأثير الحسى للموسيقى ، وحاولت تبرير وجودها بالانتفاع بخصائصها الاخلاقية ، فما الذى نتوقعه من المسيحية التي تعتبر الحياة مجرد مرحلة تمهيدية للأخرة ؟ واضح انها لن تستطيع قبول الفن والسماح به ، الا اذا اعان الانسان على بلوغ هذه الغاية العلية .

على ان الموسيقى كانت تحيط من كل ناحية باباء الكنيسة ، وكان عليهم الاعتراف بوجودها . وكلما ازداد اعترافهم بتأثير الموسيقى على النفس الانسانية ، ازداد وضوح الازدواج الذى عبرت عنه العبارات المنقولة عن القديس أغسطين . فمن جهة ، يتحتم كبح جماح هذا التأثير القوى ، وتوجيهه لغايات نافعة . ومن ناحية أخرى ، لا بد من محاربة تأثيرها الحسى الشهوانى . وفى الماضى ، رأى يونانيو العصر الكلاسيكى ان واجب الدولة يحتم عليها التدخل فى غاية الموسيقى وطريقة تأليفها ، لتجنب أى اثار ضارة . واضطلعت الكنيسة الآن بهذا الدور ، وسوف يسفر هذا التغيير عن نتائج هامة . فلن يكون للموسيقى قيمة كبرى كفن فى ذاته ، وسوف يكون المبرر الوحيد لوجودها هو الخدمة التي تؤديها للكنيسة ، كدورها فى اصلاح المؤمنين ، والمساعدة على تدعيم ايمانهم ، وزيادة حرارة وجدانهم . ولكن تحقيق هذه الغاية يتطلب أولا ان تفسح الالحان الطريق للكلمات .

وزاد من مشكلات الجو العدائى الذى عاشت فيه الكنيسة فى باكورة عهدها ، وهو الجو المتعارض مع النظرة المسيحية الى غاية الحياة وواجب الانسان ، وفيه هبطت الموسيقى الى حضيض المتعة الشهوانية . والحق انه لما يثين

الدهشة ان تتمكن الموسيقى من اقتحام أبواب الكنيسة رغم صرامتها التي اظهرتها في فتوتها . على أننا نذكر ان الكتب المقدسة قد اشادت بفضائل الموسيقى . واتفق في هذه النقطة كل من الاصحاح القديم والعهد الجديد . وهذه هي العذراء مريم تنطلق تسبيحا بحمد الله في أغاني تهليلية وهي تتوقع الأحداث التي ستمر بها حتى قبل ميلاد المسيح ، الذي بشيرت بميلاده أغنية ملائكية موجهة الى كل أصحاب النية الطيبة من بنى البشر . ورنتم أنغام الموسيقى في ختام حياة السيد المسيح على الأرض ، وكذلك في العشاء الأخير عندما ترنم المسيح بتسبيحة حمد فيها الله ، بالاشتراك مع حواريه قبل ذهابه الى جبل الزيتون ( متى ٢٦ ، ٣٠ ) وحث الرسل المؤمنين على غناء المزامير عند التهلل جيمس ٤ ، ١٣ ) . وحمد الرب بالغناء ( رسالة القديس بولس الى أهل كورنثوس وأهل أفسسوس ) .

وهكذا تكون الشعائر المسيحية قد سمحت من حيث المبدأ بالموسيقى ، وإن كان مدى استعمالها وطابعها وطبيعتها قد أثار جملة مشكلات خطيرة ، ونحن نقرأ عن ذلك حتى في عهد باكر كالقرن الخامس عندما لام أسقف كريستوم في القسطنطينية جموع المصلين لان قلائل منهم يحفظون عن ظهر قلب المزامير أو فقرات من الكتب المقدسة ، ولكنهم يعرفون معرفة جيدة كل الاغاني الشهوانية والطقاطيق الشائعة في عصرهم . ويروي اميانوس مارسيلينوس - وهو من اليهود الالباء للاتجاهات الاجتماعية الذين يعتد بروايتهم - كيف نفر المجتمع الوثني في القرن الرابع من أى تعاليم جادة ، وأنغمس في حياة تافهة يسودها غناء القيثارة وعزفها ، وحل المغنون محل الفلاسفة ، وغطت الموسيقى على البلاغة ، وأوصدت المكتبات أبوابها ، أما صناعة الآلات الموسيقية فقد راجت ، كما يقول المؤرخ غاضبا .

من المؤسف حقا الا يتوافر لنا قدر كبير من الوثائق التي تساعدنا على استحضار صورة الحياة الموسيقية في العصر اللاحق للكلاسيكية . فليس لدينا اية موسيقى باقية من هذا العصر ، بيد أننا نعرف دور الموسيقى فيه ، وما دار حولها من صراع . ولا يزودنا العلماء الموسيقيون الصميمون بالكثير من المعلومات . فأولا - لم تكن الكنيسة الباكورة تعنى بنظرية الموسيقى وعلمها ، وثانيا - لا وجود لاية صلة عضوية بين العلم الموسيقى في الالف السنة الاولى من العصر المسيحي وبين الممارسة الموسيقية الفعلية . على ان انصار الحياة الكنائسية - اباء الكنيسة - كانوا كثيرى العناية بالموسيقى . وقيامهم باصدار جملة تصريحات عن الموسيقى كقيلة باقناعنا بالمشاكل التي



أحاطت بموسيقى الكنيسة حتى في ذلك العصر ، وانحاز دائما الى جانب الكنيسة في هذه المشاحنات حتى من كانوا من عشاق الموسيقى من بينهم ، أو ممن لم يكتفوا بحبها بل عرفوا القدر الكثير عنها « كامبروزيو » و « باسيليو » . جل اهتمامهم هو خير الكنيسة . وكانوا لا يتحدثون عن الموسيقى البعيدة عن الدين الا في معرض تحذيرهم لمريديهم . فاذا راعينا مدى السلطان الذي كان يتمتع به هؤلاء الرجال سيتبين لنا كيف بدت تعاليمهم ونواهيهم بمثابة أوامر واجبة التنفيذ . لم تكن الكنيسة تعترف بالموسيقى الا اذا خدمت اغراضها ، ومن هنا أصبحت غاية موسيقى الشعائر المسيحية - وما تزال - تمجيد الرب gloria dei وتهذيب النفس aedificatio hominum ومن البداية ذاتها خلقت الشعائر فنا دينيا أصبحت صلته بها صلة الجزء بالكل .

وهكذا فبرغم وفرة ما لدينا من وثائق وسيطة في الموسيقى ، فاننا لا نعرف شيئا عن الموسيقى الدنيوية حتى أواخر العصور الوسطى ، ويرجع ذلك الى ان الموسيقى لها لغة واحدة يفهمها الجميع بخلاف الادب - الذي يستطيع التعبير عن الاتجاهات أو الافكار « الخطيرة » في أسلوب العلم ، أو في لغة غير مألوفة للشخص العادي ، والبديل الوحيد هو الجهل الكامل بها . ويتبين من كتابات الكتاب الموسيقيين في العصر الوسيط كأنهم لا يعرفون أى شيء عن وجود موسيقى خارج الكنيسة . وعانت الموسيقى بلا شك نتيجة لهذه الحالة . ومن جهة أخرى ، تمتعت الموسيقى بميزة كبرى : السماح لها بالاشتراك في شعائر العبادة والاحتفالات الكنائسية ، وبذلك قامت بدور حرمت الفنون الأخرى من التمتع به ، ان هذه النظرة ذات الجانب الواحد تبدو فطنة للغاية ، اذا نظر اليها وفقا لنظرتنا هذه الايام ، وان كانت الموسيقى بوصفها أكثر الفنون اقترابا من الوجدان ، ولغة صادرة من اعماق النفس ، كانت دائما قريبة من الدين ، قادرة على النهوض والانتشار من رحاب الكنيسة . ورأت القرون الوسطى الانتصار الدائم الازدياد لمثل الكنيسة ، وما حدث من توحيد في النظرة الى الحياة . وكلما أشد توغل روح الكنيسة المسيحية في الحياة اليومية ، قلت قدرتنا على وعى وجود أى أسلوب كنسي مميز للموسيقى . وأخيرا بلغنا مرحلة اختلفت فيها كل فروق بين الموسيقى الدينية والدنيوية .

### أصل موسيقى الشعائر المسيحية ، وعناصرها

حاول الباحثون الموسيقيون في العصر الرومانتيكى ، اتباعا لنظريات المؤرخين وعلماء الآثار في القرن التاسع عشر جعل روما أصل الموسيقى



المسيحية ، باعتبارها استمرارا عضويا للفن الرومانى . وعلى ضوء الابحاث الحديثة فى تاريخ حضارة الشرق الادنى أصبحت مثل هذه النظريات - كتلك التى قدمها جيفيرت ، وغيره من العلماء - مرفوضة رفضا قاطعا فى الوقت الحالى ، فعلىنا أن نعتد على نظرة غير مبنية على التخمين ، بل على الدليل التاريخى الفعلى . وتعتمد النقطة الأساسية على الاعتقاد بنشوء أول عصر هام فى الموسيقى المسيحية فى العهد الذى بدأ عند توقف اضطهاد المسيحيين ، وانتهى بحكم جريجورى الأعظم . وكان هذا العهد خاضعا سياسيا وفنيا للنصف الشرقى من الامبراطورية الرومانية ، وليس من شك فى أن أول مبدعات فى الموسيقى المسيحية قد جاءت من نفس البقعة التى وضعت أول نظريات لاهوتية مسيحية : حضارة الطائفة السورية المصرية . بدأ ظهور الكنيسة المسيحية فى ظل المعبد اليهودى ، وبدأت المسيحية فى نظر غير اليهود نزعة عبرانية . فلماذا نبحث عن أصل هذه الموسيقى عند الاشراف الرومان المتشامخين ، الذين شبوا وترعرعوا فى رحاب المذاهب الكلاسيكية القديمة ؟ واعتمدت النظرية القديمة عن أصل الموسيقى المسيحية على الاعتقاد برجوع أقدم وثائق محفوظة يستطيع فك طلاسمها الى عهد شارلمان ، أى عهد لاحق للعهد الذى توطدت فيه الموسيقى الجريجورانية . وكان لابد من اعتماد البحث عن العصر السابق على أدلة عابرة مأخوذة عن مصادر أدبية ودينية ، بالإضافة الى تحليل الاساليب . ولو أضفنا الى هذه الصعوبات استمرار الاعتماد فى الاغلب على السماع فى نقل تراث الالحن الوفيرة فى باكورة الموسيقى المسيحية حتى نهاية الألف السنية الأولى ، قبل إمكان المحافظة على التراث بطريقة دقيقة ، فأننا سنستطيع تخيل الموقف العسير الذى يواجهه الباحث عند محاولة النفاذ فى هذه المتاهات . ونحن نميل بتأثير الإعجاب بالطقوس المسيحية ، لروعيتها واحكام تكاملها ، وجمال موسيقاها ، وعمق مغزى نظامها ، وارتباط الموسيقى بالمناسبات الكنسية المختلفة ، الى الاعتقاد بانها من خلق فنان ذى عبقرية هائلة . ومع هذا فقد اثبت البحث العلمى اشتراك اياد لا حصر لها فى انشاء هذا الصرح الشامخ ، وأكثر من هذا ثبت انه رغم ما يظهر من تعبير لهذا البناء عن جوهر الكاثوليكية الممتلئة على نحو مطرد فى شتى انحاء العالم ، إلا أن عناصر هذا البناء مستوردة من أركان مترامية الاطراف من نفس هذا العالم .

هناك تأثير متبادل بين الموسيقى والعقيدة فى طقوس المسيحية القديمة الى حد تعذر كتابة تاريخ الموسيقى دون رجوع الى تاريخ الديانة ، وأقدم موسيقى الكنيسة المسيحية هى المزامير ، التى ورثتها المسيحية عن العالم العبرانى . بعد تداعى سلطانه السياسى والدينى . كانت جميع طبقات المجتمع ، من قسس وعامة الناس واطفال ، تمارس ترتيل المزامير . واثنى القديس امبروز ثناء

عاطرا على غناء المزامير . ورغم تذكر امبروز را قاله الرسل عن وجوب التزام النساء الصمت أثناء وقوفهن بين جموع المصلين ، الا انه قد عدل عن هذا الرأي وقال : « انهن ايضا يجدن غناء المزامير ، التي تناسب كل سن ، وتليق بكل جنس » . وتوثق الروابط ، عندما يرفع الجميع أصواتهم كأنه صوت واحد . وتحديث جميع آباء الكنيسة على وجه التقريب عن غناء المزامير بنفس الحماس . ولكن رغم ما حدث فيما بعد من تشجيع على مشاركة جموع المصلين في المزامير ، الا أنه سرعان ما نقض العدول عن تمييز النساء . ودفعت شعبية غناء المزامير في سائر الانحاء ، السلطات الكنائسية على حث رجال الدين على حفظ المزامير عن ظهر قلب . وطالب الانبا باخوم المصرى رهبانه كذلك بحفظها وهو واضح اول تعاليم وقواعد للرهبنة . ونصت قرارات مجمع نيقيا الثانى على ان مثل هذه القدرة لاغنى عنها لمتطلبات الاسقفية . ويرجع انتشار المزامير الى استمرار التراث العبرانى بمضمونه الشاعرى الرائع الذى عكس كل ناحية من امال البشر ورغباته . كما يرجع أيضا الى امكان تذكرها وغنائها فى حالة الربط بينها وبين اللحن ، حتى بواسطة أولئك الذين لا ترتفع قدراتهم العقلية الى مستوى النظرات الشاعرية العليا للملك داود .

تركزت العبادة المسيحية الباكورة على المزامير ، ولكن هناك نوعا آخر من الغناء البسيط ، مأخوذ ايضا من الاجزاء الليركية فى العهدين القديم والجديد ، ويدعى « بالكانتيكا » او « الكانتيكلا » . ولا تأمل مثل هذه الاغاني البسيطة باى اعتراف بها من الناحيتين الفنية او الجمالية . انها نوع معبر عن التعب . فحسب . وهناك أيضا قالب انديفونى من الغناء يدعى « بالغناء التجاوبى » cantusresponsorius ويمثل مرحلة اكثر تقدما فى موسيقى الكنيسة .

كانت شعائر العشاء الربانى تعقد أصلا فى المساء ، وترتبط بها « وليمة المحبة » agape ، وهى عبارة عن وجبة يشترك فيها الجميع ، وتتخللها الصلوات والانشيد ، التى تعد بمثابة بداية للترانيم المسيحية . وانفصلت « ولائم المحبة » agapeo عن العشاء الربانى منذ عهد باكر يرجع الى القرن الثانى ، وان كان العشاء الربانى قد ارتباط ايضا بما يدعى يوم انتظار العيد ( الوقفة ) vigila evigil او صلوات الاعياد ، وبخاصة صلاة عيد الفصح . كان الناس يلتقون للطقوس ، ثم ينتظرون حتى مطلع الفجر للاشتراك فى الشعائر . ثم أصبحت تعقد عادة فى الصباح على غرار طقوس المعابد اليهودية فى صباح « السبت » . كانت هذه هى العادة المتبعة قبل الابتعاد عن شعائر المعابد اليهودية وبعد ذلك اصطبغت شعائر الجموع بالصيغة المسيحية ، واحتلت صلوات الاعياد لفترة ما ، مكانة مماثلة فى اهميتها للعشاء الربانى .

كانت صلوات « الوقفة » هي اقدم اجزاء فى الصلوات القانونية الكنسية المعروفة ( بالسواعى ) وفى عصر اضطهاد المسيحيين ، تعذر اجتماعهم بالنهار ونشأت هذه الصلوات نتيجة اجتماعهم بالليل . ذكر بالينيوس الأصغر فى رسالته الشهيرة عن المسيحيين التى ارسلها الى الامبراطور تراجان « انهم يلتقون فى بعض ايام قبل الشروق ، ويغنون اغانى يشيدون فيها بالمسيح ، وكأنه الرب » . واقتصرت صلوات الوقفة فى البداية على ايام الاحد . وبمعنى آخر كانت اجتماعات ايام السبت تمتد حتى طلوع الفجر ، وعندئذ يبدأ القربان المقدس : وسرعان ما ارتبط يوم الاحد بالقربان المقدس ، واصبح اليوم المقدس فى الاسبوع ، وحل محل السبت . وفيما بعد أيضا ، كانت اللقاءات تبدأ فى الغسق عندما تضاء المصابيح ، وهذا هو سر تسمية الصلاة التى تعقد فى هذا الوقت « بساعة تقديم البخور » ، والواقع ان هذه الصلاة اقدم صورة من صور صلوات المساء . وفى الكنائس السورية ، كانت هناك وقفة ثالثة ، او صلاة صياحية تدعى « باللدريس » وهكذا انقسمت الصلوات الى ثلاثة انواع : « مسائية » vesper ومنتصف الليل ، nocturn ، والصباحية laudes

كانت صلوات الوقفة تعقد حتى فى الايام التى لا يحتفل فيها بالقربان المقدس ومن هنا جاءت فكرة تحديد مواقيت مختلفة للصلاة المقدسة ( نظام السواعى او الصلوات الالهية *divinum curus Horae canonicae* ) . ويوسعنا ادراك مدى تبكير ظهور هذه الشعائر بالرجوع الى ترتوليان الذى قال ان « الصلوات المسائية والصباحية » كانت تمارس فى كنائس قرطاج حوالى سنة ٢٠٠ ، وتحدث اكليمانوس الاسكندري عن قيام ممارسات مماثلة فى مدينته .

وتطورت الشعائر الى ما هو ابعد من ذلك على يد جماعات الرهبان التى ظهرت فى الشرق فى القرن الرابع ، كان الرهبان يحرصون على اداء صلوات الوقفة كل ليلة ، وازادوا الى الشعائر الثلاث المعروفة ( فى المساء ومنتصف الليل والصباح ) شعائر اخرى فى الساعات الثالثة والسادسة والتاسعة . وبعد سنة ٣٠٠ بقليل ، كانت جماعات الرهبان المصريين ، التى ادارها باخوم تقيم صلوات وقفة يومية منذ عهد مبكر . وتالفت شعائر العبادة فى اورشليم - طبقا لوصف اتيريا الحاجة من الويتانيا القديمة ( ٣٨٥ م ) من ( شعائر الوقفة ، والصباح ، والثالثة tierre ، والسادسة sext ، والتاسعة nones ومنتصف الليل vespers ) . وتتألف الصلوات من مزامير وانتيفونات وتراويل وقراءات lection ، وتجاوبات وغناء جماعى . كانت هناك مراعاة - فيما يبدو ، « للسنة الكنسية » ، رغم انها لم تتخذ شكلها النهائى ، وفى نفس العهد ، ظهرت « الساعة الاولى » prime فى بيت لحم ، وتبعتها صلوات الغروب



complotoric او compline ( بمعنى المكمل في مقدونيا وهكذا تم تنظيم « السواحي الكنسية » ، وممارستها في فترة قصيرة ملحوظة •

تم انشاء نظام الفرائض في الشرق (•) بمعزل عن سائر الانحاء تقريبا • على انه نتيجة لانتشار جماعات الرهبان في الغرب ، واقتدائها في تأليف جماعاتها بالمثل التي ظهرت في الشرق ، تماثلت الشعائر في جميع مناطق الكنيسة ، منذ عهد باكر يرجع الى سنة ٤٠٠ ، وتزودنا حوليات رهبان كاسيانوس ( مونتى كاسينو ) بالوثائق المؤيدة لذلك • وواصلت الطقوس المختلفة النهوض بالشعائر ، مع احتفاظها بالعناصر القديمة المشتركة المناسبة لحاجاتها •

وما لبثت الكنيسة ان اعترفت بصلوات الوقفة ورحبت بها ، وتحولت في نهاية القرن الرابع من صورتها الفردية الى شعائر رسمية • وتحمس اباء الكنيسة لهذه التجمعات الليلية ، واعتاد القديس باسيليوس المرور على عدة كنائس ، وزيارتها في اية امسية للاستماع الى المؤمنين وهم يغنون المزامير • وبارح جريجورى المازيانزى القسطنطينية وهو يشعر بالاسف لانه لم يصادف هناك غناء مزامير المصلين •

تضمنت لوائح القديس بنديكت اقدم نظام لصلوات الوقفة ، واصبح البنديكطيون الذين انشأوا طوائف وجمعيات بروما في القرن السادس خبراء معترفا بهم في هذه المسائل ، واحتفظوا بهذه المكانة طوال القرون الوسطى •

وتحول العشاء الرباني ، ابتداء من اواخر القرن الثانى ، الى عبادة قربانية ، واصبحت تسمى بالافخارست ( بمعنى الشكر ) ، لتركزها على صلاة العرفان ثم دعيت بالقديس missa على عهد القديس امبروز ، وبذلك اصبحت صلوات الوقفة طقوس تمهيدية ، أى ما يدعى بقديس المستجدين catechumenal والمستجد ( كاتيكومين ) catechumen هو من يتلقى تعاليم اولية في المسيحية : تعاليم تسمح له بالانخراط في سلك المؤمنين • ووصف جوستان الفيلسوف المسيحى الدائم التنقل ( ١٥٠ م ) نظام هذه القداسات الباكزة ، فقال انها تتألف من مطالعات من العهدين القديم والحديث تتلوها موعظة « للامام » • ويجيء بعدها تقديم الخبز والنبيذ ، وصلاة للمؤمنين ، و « قبلة السلام » وصلاة العرفان

---

(★) العجيب ان المؤلف يتجنب ذكر مصر • وهى الاصل المشار اليه في كلمة « الشرق » والرهبة هى عطاء الكنيسة المصرية للعالم المسيحى •

( المراجع )



( الأفخارستية ) ثم « المناولة » آخر الأمر • عرض لنا وصف جوستان النظام السائد في الطقوس في القرن الثاني • ويمكن مصادفة نوع متأخر من طقوس القداس في اللوائح الرسولية apostolic VIII ٥ - ١٥ • ويحتمل ان هذه الكتب قد ظهرت في القرن الرابع •

وابتداء من القرن الثالث الميلادي ، أصبح في وسع المسيحيين التجمع للعبادة في الاماكن العامة بعد ان كانوا في القرنين الاولين مرغمين على الاجتماع تحت الأرض في الخفاء ، وتحدث الحوليات عن اقامة كنائس ذات أبعاد هائلة ويرجع فضل ذلك الى اعتناق الأثرياء المسيحية • فعندما انضم الى الكنيسة مارشليون - الذي تحول فيما بعد الى زعيم لطائفة من الهرطقة المارقين - اهدى الى الكنيسة منحة تقدر بمائتي ألف سسترس • وفي نهاية القرن الثالث ، تحدث فورفيرْيوس الفيلسوف اليوناني « الافلاطوني الجديد » عن الكنائس المسيحية فقال أنها « تنافس في حجمها معابد الوثنيين » وبمجيء البابا ملشْياديْس ( ٣١١ - ٤١٤ ) ، ناهز تعداد الكنائس في روما الاربعين « بازيليكاً » مسيحية • وليس من شك في ان الشعائر قد ازدادت ازدهارا في هذه الابنية ، وبذلك ازداد الدور الهام الذي تقوم به الموسيقى فيها •

بعد صدور مرسوم قسطنطين الذي سمح للمسيحيين بحرية التعبد ، ورفع من مكانة العقيدة الجديدة الى مرتبة الدين المشروع ، بدأت الكنيسة المسيحية تشارك في الحياة العامة ، وارتقت الطقوس ، وبدأ ذلك على الأخص بعد انشاء ( السنة الكنسية ) ، وبدأت طوائف انربان الخاضعة لانظمة من وضع المذاهب المختلفة تحدث تأثيرا نفاذا على الحياة الروحية والاقتصادية والموسيقية للكنيسة • ونمت في ظل الأديرة السورية ممارسة موسيقية جديدة : الغناء الانثيفوني الذي اقتدى - فيما يحتمل - بشعائر المعابد اليهودية القديمة • كانت الاشعار تغنى بطريقة « تجاوبية » ، قبل ، وبعد المزامير وغيرها من الاناشيد الطقوسية • ونقل الرهبان وأولئك الاتباع الذين وصلوا الى مرتبة الأسقفية غناء المزامير الى الكنيسة ، وهناك انتشرت انتشارا واسعا بين الكهنة الدنيويين ( غير الرهبان ) • وقام بنشر هذا النوع كاهنان من انطاكية بوجه خاص : فلافيان وديودورس ( ٣٥٠ م ) ، وتركز نشاطهما في سوريا ، كما نشط بازيلْيوس في نيقية وفلسطين ، والقديس جون كريزوتوم ( يوحنا فم الذهب ) في بيزنطة •

وَادخل القديس امبروز الغناء الانثيفوني في الغرب • وسرعان ما انتشر من ميلانو ( اعتمادا على الامتياز الجغرافي للمدينة ، وعلو مكانة اساقفها ) الى غيرها من مناطق الكنيسة اللاتينية • وساد استعمال « الغناء التجاوبي » بالفعل

فى غضون حياة القديس امبروز ، ويستطاع التحقق من ذلك من كتابات صديقه وسكرتيه باولينوس . واقتدت روما بميلانو ، حيث قدم الغناء الانتيفونى رسميا فى طقوسها اعتمادا على المرسوم الذى أصدره مجمع روما سنة ٣٨٢ - برئاسة البابا داماسوس . ومما ساعد على تحقيق هذه النتيجة وجود عدد من الاساقفة اليونانيين والسوريين - الذين كانوا بطبيعة الحال على دراية بهذه الناحية من موسيقى الكنيسة ، وكذلك معرفة البابا داماسوس لممارسات الطقوس الشرقية ، بعد ان أمضى سنوات عديدة فى الشرق . على أية حال ، لم يمض أكثر من جيل حتى اضاف البابا سلسنتين الاول هذه الممارسة الى القداس الرومانى .

والبابا داماسوس صاحب الفضل فى تقديم نموذج شرقى آخر فى ممارسة الغناء : التهاليل المزرکشة التى تتمثل فى الهيلوليا ( التسبيح ) ، وارتبط هذا النوع الهام من الغناء المزرکش فى الاصل بالمزامير ، وما زالت المزامير التهليلية تحمل هذا الوصف فى الطبوعات الحديثة من الكتاب المقدس . وتمشيا مع ماقاله القديس جيروم : انتشرت ممارسة الهلوليا ببيت لحم فى القرن الرابع فكانت الجماهير تنشد هذه التهاليل كترجيعات للمزامير التى يغنيها المرتلون . ولاقى غناء « الهيلوليا » استحسانا فى الكنائس الشرقية ، وكان لليونانيين كتب خاصة تحتوى على الحان من الهيلوليا ، وما زال القسس فى الكنائس القبطية يغنونها بالطريقة القديمة . وكثيرا ما يستغرق تقديم هذه الاغانى الصافلة بالمزرکشات أكثر من الربع الساعة .

سميت التهاليل المزرکشة التى كانت تنطلق عند غناء الحروف الاخير من كلمة هيلوليا بالابتهاج « Jubilus من Jubilatio . وساعدت كما سنرى فى الفصل التالى على حدوث تطورات هامة فى تاريخ الاناشيد الجريجورانية . ويكفى هنا القول بانه فى الوقت الذى بدا فيه الغناء المزرکش امرا مسلما به فى نظر الشرقيين الذين لم يعن كتابهم بتفسير طبيعته ، حاول اباء الكنيسة الغربيين مرارا تعليل وجود اناشيد « الابتهاج » . ويقول القديس اغسطين انها مدائح للرب ، وتعبر عن اشياء لا يمكن التعبير عنها بالكلمات او الحروف .

بطبيعة الحال ، كانت الهيلوليا معدة فى الاصل للطقوس ، ولكن شعبيتها قد ازدادت بين الناس كتعبير عن الفرح عند المسيحيين ، فكان النوتية يتصايحون بها عند انتقالهم من سفينة لأخرى ، واتخذها الجنود المسيحيين شعارا لهم فى القتال ، ويروى الراهب المؤرخ الانجليزى « بيد » كيف ساق القديس جيرمانوس البريتون الى الحرب فى ويلز ، حيث عرفوا جماعة

من العصاة الايرلنديين والبقطيين ( من اسكتلندا ) ، ولما كان هذا الهجوم قد حدث فى عيد الفصح ، لذا اختيرت صيحة الحرب من نغمات الهيلولوى واصبحت المعركة تعرف باسم « انتصار هيلولوى » .

فلنترك المزامير ، لنفحص أصل التراتيل : النوع الكبير الآخر من موسيقى الكنيسة الباكورة ، هذه التراتيل أناشيد للتسبيح والحمد والعرفان ، وتعكس موضوعا مستحبا فى الفلسفة الافلاطونية الرواقية التى ازدهرت فى بواكير عهد الكنيسة : التغنى بجمال الكون . ولذا علينا الا ندمش اذا رأينا أصله عند المدرسة الاكليركية بالاسكندرية ( الديداسكالة ) ، كانت هذه المدرسة يرأسها اكلنضوس الاسكندرى ( مات ٢١٥ ) معنية بتدريس اصول المسيحية ، واعتقدت ان واجبها يحتم عليها أحداث تفاعل بين الحضارة الهلنستية والمسيحية . والوثيقة سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكسيرنخوس التى سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكسيرنخوس كبير من الـسمو كتب فى نهاية القرن الثالث ، واقتدى بكل وضوح بقصائد هلنستية ترجع الى عهد هادريان . وهناك أيضا مثلان آخران من هذا النوع من التراتيل فى المدائح الرسولية، ولم يبق منها غير النصوص . وأصلها الدنيوى ظاهر وقديم ، ولكنها ظهرت فى هذه التراتيل التى تؤديها بعض طوائف من هراطقة المسيحية ، ومما قاله بعض كتاب مختلفين للكنيسة ان غناء التراتيل كان مصحوبا بالتصفيق بالأيدى وبالحركات الراقصة وذلك قبل تنظيم الغناء فى الكنيسة . وتطلبت مثل هذه التراتيل المهرطقة بطابعها الدنيوى الصريح ، أحداث تغيير واصلاح . والحق أنه حوالى منتصف القرن الثالث قامت الكنيسة بزد فعل بدأ بالحركة المسماة بحركة « الرجوع الى الكتب المقدسة » واحتفظت هذه الحركة بتراتيل الكتب المقدسة ، وقليل من البعض الآخر مما اجازته الطقوس ، ولكنها استبعدت كل شىء آخر . وبعد ان وطدت « حركة الرجوع للكتاب المقدس » اقدمها لفترة ما انتهت بان قضت على نفسها نتيجة لعزلتها وتجاهلها لسيكولوجية الشعب ، بعد ان عاشت فترة طويلة كافية ساعدتها على شل الروح الخلاقة فى عصر له أهمية من الدرجة الاولى ، وكان هذا الشلل يقترب من القضاء عليها . ومع هذا ، فقد حاولت التراتيل المارقة الشبيهة بالغناء الشعبى ان تحيا ، وعادت اليها شعبيتها مرة أخرى ، وما لبثت ان أثرت فى تراتيل الكنيسة . وصادفت استحسانا عند الهرطقة ، وبخاصة أريوس وشيعته . ولواجهة هذا الاعتداء ، جدد مجمع لاوديقا ( ٣٨٠ - ٣٨١ ) تحريمات المادة التاسعة والخمسين حسب ما جاء باللائحة « جماعة الرجوع الى الكتاب المقدس » . ولا بد أن يكون قد ضاع فى هذه المحاولات الكثير من المؤلفات القيمة رغم وصفها بمزامير الحمقى psalmi idiotici



وسوف نرى كيف تغير هذا الاتجاه المتصلب فيما بعد ، وكيف ازدهرت في القرون الوسطى التراتيل من خارج الكتاب المقدس ، بعد أن خف التعسف .

بدأ ازدهار هذه التراتيل في القرن الرابع بعد أن اتجهت الى التخلي عن آخر آثار أوزان الشعر القديم . وبفضل نشاط المدرسة الأدبية التي ازدهرت في « ادبسا » تحت زعامة القديس أفريم أصبح للتراتيل ذات الإيقاع القدر المعلى . كم يكن الطابع السائد في هذا الشعر هلنستيا ، ولكنه كان يهوديا متأثرا بحزم يوحنا ( الابوكاليس ) وتأثر أيضا بالمزدكية ( الديانة الفارسية القديمة ) التي شاعت في القرون المسيحية الأولى . ونقل القديس جريجورى النازيائسى هذا الاتجاه الى الشعر اليونانى ، بينما قام القديس أغسطين أسقف هيبو وسانتيلير StHilaire أسقف بواتييه بتعريف الكنيسة اللاتينية به .

تعرف سانتيلير أسقف بواتييه ( مات ٣٦٦ ) على التراتيل السورية عندما كان منفيا في الشرق . وترجم لدى عودته عدة تراتيل شرقية الى اللاتينية ، وأضاف اليها تراتيل من انشائه . سماه ايزادور الاشبيللى صراحة بأول شاعر لاتينى للتراتيل . وشعر سانتيلير بالضيق عندما عجز عن إثارة اهتمام أبناء المشرق بهذه التراتيل الجديدة . ولم يخف سانتيلير رأيه عن المواهب الشعرية الموسيقية عند الغال الذين سناهم بغير الصالحين لتقبل الأناشيد الدينية ، وبذلك أصبحت مهمة اقلمة التراتيل في الغرب من نصيب القديس أمبروز .

وانشدت التراتيل الأولى عندما هرب القديس أمبروز متبوعا باتباعه الاوفياء من أربانوس وهرماطته .

« في هذا العهد تقرر لأول مرة غناء التراتيل والمزامير لا وفقا للطريقة المتبعة في الكنائس الشرقية ، خشية اغماء الناس ضيقا وطأة الأسى . ومنذ ذلك الحين ، استمرت هذه العادة حتى الآن ، ومازالت متبعة عند الجموع المختلفة من المصلين ، بل قل عند الجميع تقريبا ، في شتى أنحاء المعمورة » ( عن اعترافات أغسطين ) .

ووصف القديس أغسطين التأثير العارم الذى تحدثه هذه التراتيل فقال :

« كم سال الدمع مدرارا من عيني ، عند استماعى الى ما تترنمين به من تراتيل وأغنيات . وتأثرت على الفور بعدوبة نغم الحانك الكنسية . وانسابت هذه النغمات فى اذنى ، ووصلت الحقيقة مستقطزة الى قلبى ، فامتعتنى ، واندفعت فى داخلى مشاعر التقوى فتدفقت وسال دمعى . وهكذا رأيت نفسى سابحا فى غمار السعادة » .



وتراتيل امبروز اكمل صقلا فنيا من مبدعات سانتيلير ، وتمثل المعتقدات المسيحية بعد التعبير عنها في صورة كلاسيكية رائعة العتاقة . وتتألف كل هذه التراتيل من ثمانية استروفات : كل من أربعة أسطر في البحر الاثيايى ( بحر ثنائى ) . ولما شاع تقليد هذه الطريقة أصبحت تسمى « بالتراتيل الامبروزيانية » ، فهل كانت هذه الألحان من تأليف امبروز ؟ يستحيل الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب ، وان كان من المحتمل ظهورها في عهده . وبينما يحتمل الكثير من هذه التراتيل الشك فيمن ألفها ، الا أن هناك أربعة على الأقل تتصف بصحتها بشهادة القديس أغسطين :

|                        |                           |
|------------------------|---------------------------|
| Aeterne Aerum Conditor | الخالق الأزلى للأشياء     |
| Deus Creator Omnium    | الله خالق كل شىء          |
| Jam Surgit Hora Terita | لقد انبثقت الساعة الثالثة |
| Veni Redemptor Gentium | فتعالى يا مفدى الأمم      |

وأفضل ما يصور قيمة هذه التراتيل الفنية ، وحيويتها هو استمرار احتفاظها بنضارتها الأصيلة حتى بعد مرور عدة قرون . ومازال الجميع ينشدونها ، ويستمتعون بها ، واعتمد لوتر على آخر هذه التراتيل في إحدى أناشيده الممثلة للفحولة « اقبل الآن يا محرر الوثنيين » . وأبرز شعراء التراتيل الذين جاءوا في أعقاب امبروز : باولينوس أسقف نولا ، والشاعر الاسباني اللاتينى برودنتيوس بخاصة ( مات بعد ٤٠٥ ) وتأثر هو الآخر تأثرا كاملا بالشعر الكلاسيكى ، وبه انتهت التراتيل اللاتينية في القرون المسيحية الأولى .

ما نعرفه عن هذه التراتيل لا يزيد عن نصوصها ، ولكن كل البيانات تدل على أن الحانها الممتعة التي تكثر الاشهاد بها قد اعتمدت على روح الأغاني الشعبية . وتكشف الاستروفات البسيطة البناء عن ذلك بكل وضوح . ويتعذر التيقن من قيام الشعراء بتلحينها ، كما سبق ان ذكرنا ، وان رجعت بعض الألحان المرتبطة بهذه التراتيل الى زمان سحيق ، وربما عاصرت النص أحيانا .

قصود بتراتيل امبروز استخداما في صلوات الجماعة . إذ كانت مؤلفة بحيث تستطيع جموع المصلين القيام بغنائها . وهذا يفسر سر بساطتها . أما تراتيل برودنتيوس فأكثر التماعا ، ولكن القصود منها هو التهذيب الفردى بالرغم من تبني الكنيسة لبعضها فيما بعد . وبوجه عام اعتبرت التراتيل اسمى

من المزامير ، التي كان لها فوائد شتى ، بينما تخصصت التراتيل في الاتجاه انى الرب . أو كما وصفها القديس أمبروز بأنها قد ألفت خصيصا لله Hyrnus specialiter Deo Dictur وزعم القديس يوحنا فم الذهبى ( خريزوستوم ) سموها عن عالم الانسان ، وبأنها الهية بالضرورة ، ويثير دهشتنا مثل هذا الرأى ، لأن العناصر الشعبية قد غلبت على بعض هذه الأناشيد ، كما رأينا .

وحظيت التراتيل بالشعبية في البلدان الأخرى ، بالرغم من استمرار عداة الكثير من الجامع المقدسة لها ، وتفضيلها لنصوص الكتب المقدسة . وكانت روما في القرن التاسع آخر من قبلها وضمها الى الشعائر . ومن جهة أخرى رحبت شبه جزيرة ايبيريا وبلاد الغال بمؤلفات التراتيل ، وتحمست لها .

واكتسب عنصر هام آخر من الأغنية الطقوسية اسمه من الطريقة التي كانت تتبع في البداية في تقديم الطقوس . كان منشد المزامير عندما يقدم أناشيده يصعد الى مكان مرتفع على درجات « الامبو » ( المنبر الكبير ) أمام نضد يساعده على القراءة . واعتبر الغناء من « الامبو » ، أو بمعنى أدق على درج السلم gradus المؤدى الى المذبح من العلامات المميزة لهذا الغناء ( الذى كان المرتل يقوم فيه بتلاوة سبطوره عند قاعدة المنبر ) وبذلك سرعان ما سميت هذه « الأغاني الخاصة بدرج السلم » gradual ، وأصبحت أهم جزء في الموسيقى الكنائسية .

عندما تولى الرومان ، في نهاية القرن الثالث عن اللغة اليونانية في الطقوس مؤثرين لغتهم اللاتينية عليها ، بدأ الغرب خطوة تاريخية ، انتهت بإنشاء طقوس غربية مستقلة . وابتداء من هذا العهد ، تزايد استقلال القديس عن نظام الشعائر في الشرق والغرب على السواء . وساعد اعتراف قسطنطين بالكنيسة المسيحية ( ٣١٣ م ) على شد أزرها هذا الاتجاه وأحدثت النماذج والأنواع العديدة التي نهضت وبخاصة في الشرق رد فعل متجه الى البساطة . ودعت الحاجة الى اتباع التشدد واسلوب حازم عند تثبيت النصوص لمواجهة هجوم المارقين وسبابهم ، ولن يصح القول بأن الشعائر في هذه القرون البكرة كانت موحدة ، تابعة لنظام واحد . أنها لم تزد عن طقوس محلية مستندة الى أساس مشترك . وبالتدريج ، توحدت البقاع المتفرقة في أقاليم ثم في أمم ، الى أن انتهى الأمر بتركيز سلطان الكنيسة في مكان من اقليم ما ، وقيامها بتنسيق طقوس كل هذا الاقليم حسب اللغة السائدة فيه .

كانت الطقوس تمارس بطريقة متجانسة في البلدان المحيطة بالبحر المتوسط ، كمصر واسيا الصغرى وبيزنطة . وفي البدء ، استعملت اللغة اليونانية في

الشعائر . وفي نطاق هذه الدائرة ، ظهرت جملة أنواع ثانوية من الطقوس كالطقوس السيريانية الغربية التي تركزت في أورشليم . كما تركزت الطقوس المصرية في الاسكندرية ، والبيزنطية في القسطنطينية . واحتفظت الطقوس السريانية الشرقية التي شاعت في المناطق البعيدة الممتدة الاطراف باللغة السريانية . وانقسم الجزء اللاتيني الأوسط الى أقسام ثانوية مماثلة ، أكبر منطقة فيه هي المنطقة المحيطة بروما ، ولكن الطقوس الرومانية قد شاعت أيضا في أفريقيا الشمالية ، ومركزها « قرطاج » . ودخلت اجزاء كثيرة من جنوب ايطاليا Magna Gracia التي استعمرها اليونان منذ عهد باكر ، في دائرة الحضارة والعادات الهيلينية ، واحتفظت بالطقوس اليونانية في صورتها الأصلية ، كما نقلت عن أورشليم . وبغض النظر عما بين اليونان والرومان من اختلاف ، وقد استخدمت حتى روما ذاتها بعض الطقوس اليونانية ، مراعاة للاغريق ولكنها لعبت بطبيعة الحال دورا ثقافيا في العالم الروماني .

المجموعة الكبيرة التالية مقرها بلاد الغال ، وتنقسم الى أربعة أقسام ثانوية : القسم الغالي الصميم في الغال والغال الاسباني Hispano Gallican أو الموزاري في اسبانيا ، والقسم الميلاي أو الامبروزي في مقاطعة ميلانو ، وما زالت شائعة هناك ، وانما بعد تفاعلها مع الطقوس الرومانية . وتجيء في النهاية الكلتية في بريطانيا العظمى وايرلندا ، وربما في مقاطعة بريتانى ، حتى جاء الرومان فاقتلعوها في القرن السابع . ومن المعروف ان « الموزارابي » هم المسيحيون المستعربون الذين تمسكوا بمسيحيتهم في الأندلس المورسكية . كانت لهم طقوس موريسكية لا تحتوى على أى عناصر عربية . وكانت الطقوس الموريسكية هي الطقوس القومية في اسبانيا ، وبقيت الى أن حلت محلها الشعائر الرومانية في القرن الثانى عشر ، وتشاهد الآن في بعض أيام من السنة في كاتدرائية طليطلة ، وفي مصلى صغير في سلامنقة .

تميزت الطقوس في بداية العصر المسيحى بوفرة عددها ، كما رأينا ، ولكن بشيوع المسيحية وتحولها الى دين عام ، اشتد الميل الى تثبيت الطقوس ، ومن هنا لم يبق الآن سوى عدد قليل نسبيا من الطقوس . علينا الانتباه انه بالرغم من قصور سلطان أسقف روما في هذه البلدان ، الا أن تاريخ هذه المدينة الخالدة ، وذكريات انشاء القديس بطرس للكنيسة ، قد استطاعا تزويد هذا الأسقف بنفوذ ، لم يستطع الاساقفة غير الرومانيين تجاهله .



## تنظيم طقوس العبادة الموسيقى الدينية - معارضة الكنيسة

اعتمدت موسيقى الكنيسة الباكزة على الارتجال . ويقال في الأساطير أن التسبيحة *te deum* قد ألقت عندما غمرت النشوة العلوية القديس أغسطين. والقديس أمبروز في مناسبة تعيد القديس أغسطين . ويتبين من هذا القول الطابع الانتشائي الارتجالي لهذه الموسيقى : وكرر الكتاب المسيحيون الكلام عن المواقف التي سادتها النشوة ، وعرف ترتوليان بعض الأغاني التي ترتبت على مثل هذه الحالات العقلية ، واعتقد أن هذه الارتجالات من العلامات التي تميزت بها ابتهالات المسيحية ، وموسيقاها .

كان أئمة العبادة يختارون في البداية من صفوف مثقفي الطبقة العلمانية ، ولا يشغلون مناصب رسمية في الكنيسة ، ولا يرسمون ، ولكنهم كانوا أصحاب شخصيات وقورة تتساوى وظائفهم مع المناصب الشرفية بلغة هذه الأيام . وربما أمكن أرجاع مكانتهم الأولى إلى حلول وظيفة المنشد ( العريف *cantor* ) في الكنيسة المسيحية محل وظيفة مماثلة في المعابد اليهودية القديمة . ويحتمل أيضا تحليل ذلك باستخدام الكنيسة في كثير من الأحيان لموسيقيين سبقت لهم ممارسة الموسيقى في الشعائر اليهودية للمشاركة بفنهم في الطقوس المسيحية الجديدة . وقدم لنا أيدلسون في مختلف نشراته المتضمنة أغاني اليهود الشرقيين أمثلة للبراعة المذهلة عند أولئك العرفان اليهود . وارتقت وظيفة « الامام » التي بدأت سنة ١٥٠ في الغرب ، وبعد ذلك بخمسة وسبعين سنة تقريبا في الشرق . ارتقت إلى منصب مقرئ *anagnost* ولم تكن الوظيفة في البداية مرتبطة بعضوية الكليروس ، غير أنه بعد قرن من الزمان ، كان العريف ( الكانتور ) يدخل في أول درجات السلك الكليروسي (الدرجات الأولى) يعنى درجة المقرئين، ويحدد عدد الملحنين بالكنيسة تبعا لعدد القراءات التي يقومون بالقائها . وكثيرا ما ضمت الكنائس الكبرى عددا لا بأس به من المقرئين . ففي عهد الامبراطور جستنيان ، كان كورس كاتدرائية القسطنطينية يتألف من مائة وسبعة مقرئ وخمسة وعشرين عريفا . وجدير بالذكر أن أبكر التصميمات المعمارية التي أجريت لايواء أفراد الكورس ترجع إلى هذا العهد ، فمثلا في بازيلكا روما سان باولو فيوري ليمورا ( خارج الاسوار ) التي بنيت في القرن الخامس الباكر ، أحيط المذبح بمكان فسيح محاط بالقضبان للمنشدين . ومازال هذا التقليد شائعا في إيطاليا . وبعد أن توطدت أقدام النظم الرهبانية ، واحتلت مكانة بارزة في الكنيسة منذ بداية القرون الوسطى ازدادت أهمية الشعائر ، وترتب على ذلك افساح مكان أكبر للكورس والكليروس في القرون الأولى . وكانت وظيفة المقرئ منفصلة .



انفصالا كاملا عن وظيفة العريف • بيد أن هذا الاختلاف تلاشى بعد أن أصبحت التلاوة من الكتاب المقدس منبغمة •

بعد أن اشتهدت الحاجة الى أئمة الشمامسة ، ظهرت مدارس القرنين Schola Lectorum التي يرأسها ناظر primicerius ويرجع هذا التقليد بلاشك الى تأثير مدارس المعابد اليهودية • وتضم هذه المدرسة رجالا وصبية على السواء • ويتقلد القرنون وظيفة اكليريكية • أما العرفان أو منشدو المزامير فظلوا علمانيين ، ولو أنهم يدرجون أحيانا من بين أصحاب الوظائف الصغيرة في الكنيسة • وكثيرا ما تضمنت الكتابات الرومانية المحفورة من النصف الأول للقرن الرابع ، بعض اشادات بالقسدرات الموسيقية عند منشدى المزامير • وشياع الاعجاب بالصربية القرنين والمنشدين في العهد اللاحق لقسطنطين في الشرق والغرب • وتتطلب اجادة انشاد المزامير الإقامة في المدرسة ، والدراسة تحت اشراف مدربين من السلك الاكليريكي • لم تقتصر مهمة هؤلاء التلاميذ على الدراسة ، وعلى العكس فانهم كانوا يشاركون بدور فعال في خدمات الكنيسة • وتخرج أغلب أصحاب المناصب العليا في الكنيسة من مدارس المرتلين هذه ، التي تمثل أول خطوة في التعليم الكنائسي • وأحيانا كان سن الصبية صغيرا للغاية ، بالنسبة لوظيفة ذات مسئولية كبيرة كوظيفة المرتل • فالمعروف أن بعضهم قد شارك في انشاد المزامير من سن الخامسة أو السادسة ، وقرر المجتمع الثانى في طليطلة (٥٣١) والمجمع الثانى في أورانج (٥٢٩) عدة تعليمات هامة خاصة بالمرتلين من الصبية • وكان يرأس مجمع أورانج سان سيزار من «آرل» • وكان معنيا أشد بعناية بالارتقاء بروح أبرشيته المنشأة حديثا ، ومن ثم أصدر المجمع بتوجيهه تعاليم هامة خاصة بطريقة ادارة الكنيسة • ومن بين هذه التعاليم أمر لقسس الأبرشية بتعيين « عرفان من الأحداث » كالعادة المتبعة في ايطاليا ، واهتم القديس بنديكت أيضا بالتعليم الموسيقى للصربية والاستعانة بهم ، وتضمن قانونه عدة فصول خاصة بهم ، بل وذهب الى ما هو أبعد من ذلك في الفصل الخامس والأربعين ، عندما رأى توقيع عقوبات بدنية على أولئك الذين ينشزون في الانشاد •

كانت تلاوة « مختارات من اعمال الرسل في العهد الجديد » أو من العهد القديم تقدم بالتناوب مع الأناشيد ، وبذلك ازدادت أهمية الدور الذى يقوم به العريف وحوالى سنة ٣٥٥ ، رأى مجمع لاوديقيا نفسه مضطرا الى حماية المنشدين الأصل من تسرب غير المرغوب فيهم ، وبعد زهاء الأربعين السنة قرر المجمع الرابع فى قرطاج بعض تعاليم خاصة بوظيفة المنشدين • واقتداء بالمثل الذى حققته مدرسة العرفان ( سكولاكتورم ) انشئت مدرسة أخرى على غرارها • ولا بد أن يكون

غناء جموع المصلين بوساطته ، قد بدا غير متكافئ مع تقدم وعلم الفنون الأخرى المشتركة في خدمة الكنيسة ، ورأت المجامع ضرورة مشاركة الموسيقى في هذا التقدم . وخطت تعاليم مجمع لاوديقيا - التي اشارت بالاكتفاء باشتراك المنشدين المتخصصين في غناء الطقوس - أول خطوة نحو الاستبعاد النهائي لمشاركة جمهور مصلين بطريقة فعالة في الانشاد . وكثيرا ما اسيء تفسير هذا القرار ، ولو أن غايته مساهمة للمنطق وروح الفن . وحرصت الفروع البيزنطية والرومانية من الكنيسة المسيحية على تسخير الفنون لخدمة شعائر العبادة ، وهكذا تجاوب النغم المنبعث من الكورس دون عامة المصلين مع الجو الذي تحدثه التصاوير الحائطية وشاعرية النصوص الدينية المختارة .

ومع أنه من المتعذر تاريخيا اثبات وجود مدرسة بابوية للمنشدين في عهد البابا سلفستر ( ٣١٤ - ٣٣٦ ) ، إلا أن إنشاء مثل هذه المدرسة في النصف الثاني من نفس القرن قريب الاحتمال . فلم يكن من اليسور قيام الخطوات التي اتخذها البابا سلفستين لتنظيم الطقوس بغير سبق وجود كورس مدرب من المنشدين . وإنشأ البابا سكستوس ( ٤١٢ - ٤٤٠ ) ديرا للتدريب اليومي على غناء المزامير . وإنشأ خليفته ليون الأكبر ( ٤٤٠ - ٤٦١ ) ديرا آخر تخليدا لذكرى القديسين يوحنا وبولس ، وطلب من القائمين على هذه الأديرة أن تزود الكنيسة البابوية بالصلوات الشعائرية والانشيد . وتقدمت بفضل مدارس الانشاد صناعة الغناء ، ولاقت تقديرا من المسيحيين ، على أوسع نطاق .

عندما رسم جريجورى الأول الذى تولى منصب البابا فيما بعد ، رئيسا للشماسية في روما ( ٥٨٥ ) أدى تقديره لجودة الغناء وعشقه لعدوبة الصوت ، إلى ظهور عادة تصور مدى ما حظيت به القدرات الموسيقية من تقدير . فكثيرا ما كان أرباب الأصوات الجميلة يختارون لوظائف الشماسين ، حتى لو كانوا من العلمانيين ( ومن الغريب أن يطيل هؤلاء المغنون شعورهم بكثافة تماثل ما فعله موسيقيو القرن التاسع عشر ) . ومن بين القرارات التي أصدرها البابا جريجورى إلغاء هذه العادة . ولم يكن اعتراض هذا البابا موجهًا ضد الخصائص الغنائية للمنشدين ، لأن مسألة وجوب اتصاف الغناء بجودته كانت من المسائل المسلّم بها عند كل الكتاب من آباء الكنيسة ، ولقد سبق أن تحدثنا عن قانون القديس بنديكت ، وإن كانت قوانين القديسين بولس واسطفان قد تضمنت أيضا عدة فقرات عن موسيقى الكنيسة ، وطالبت هذه القوانين قيام الكورس بالانشاد هذه المزامير وكأنها منبعثة من صوت واحد ، حتى لا يشهد أحد المغنين عن الآخرين بسرعة غنائه أو نشازه .

وازداد رسوخ مكانة « مدرسة المنشدين » - السكولا كانتورم - بفضل

البابا جريجورى ، عندما خصص بناءين بالقرب من كنيسة اللاتيرن ، يعيش في احدهما المنشدون وقسس الكنيسة البابوية سويًا ، أما المبنى الآخر فملجأ لليتامى ، مهمته تعليم من يلحقون مستقبلا بالكورس .

تحدث كل مصادرنا بأفاضة عن موسيقى الغناء في الكنيسة ، ولكنها شحيحة في كلامها عن أى مظاهر أخرى للفن الموسيقي . وأما ان الاعجاب بالترفيه والموسيقى الدنيوية كان شائعًا ، فأمر يمكن استخلاصه من مثل الفقرات التالية المنقولة عن Hexameror للقديس باسيليوس ( الفصل الرابع - الفقرة ١ ) . « هناك مدن يستطيع المرء الاستمتاع فيها بكل ضروب المشاهد التمثيلية من الصباح حتى المساء . وعلينا الاعتراف بأن ازدياد استماع الناس الى الأغاني الداعرة والمثيرة ، التى تثير في أرواحهم نزوات خليعة يزيد من نهمهم الى السماع » كان كثير من آباء الكنيسة على دراية بما فى الصوت الرخيم من اثاره وجاذبية ، وحاولوا ابعاد الناس عن المغنين المحترفين ، وكان أكثر ما ازعجهم بوجه خاص هو الاعداد الوفيرة من الناس الذين يقصدون المسارح للاستماع الى غناء المطربات ، وذهبوا بعيدا الى حد ان « الاستماع او رؤية هذه المشاهد يعتبر مقترفاً لخطيئة الزنا » .

لم تكن الآلات الموسيقية بأقل اثاره للفزع من النغمات الممتعة التى استعملها الهراطقة بنجاح مثير للدهشة في دعايتهم . ووصف كثير من الكتاب الاولوس « بالآلة المخدرة » ، وحذروا المؤمنين ، ودعوهم لترك هذه الآلات « للمرتابين ، وأولئك المفتونين بعبادة الاصنام » . وحذر جميع رجال الكنيسة على وجه التقريب المصلين من هذه الناحية ، واعتمدوا فى ذلك على مبررات عديدة ، فقالوا مثلا ان « اعياد الشهداء » كانت تقام عادة فى جو صاخب تشترك فيه كل أنواع الآلات ، مع الاكتفاء بهذا المثل المعروف لنا ، للدلالة على ما كان هناك من مغالاة . ولا غرابة فى حدوث ذلك ، اذا راعينا أن هذه الاعياد كانت متصلة عندنا باحتفالات الموالد والاسواق ، وحث القديس افريم جموعه على مراعاة روح المسيحيين لا الكفار فى هذه الاحتفالات . . ولا بد أن يكون نفس الصخب قد ساد الجنازات لأننا نصادف تحذيرا للمجمع النسطورى المقدس من استعمال الدف والصاجات الخشبية ( الكاستنيت ) أثناء مراسم الجنازات .

تأثر تقدم الموسيقى الغربية تأثرا حاسما بما حدث من استبعاد للآلات الموسيقية من الكنيسة المسيحية الباكورة : « لسنا بحاجة للبسالتريوم والتوبا والطبول والفلوطة ، أى الآلات التى يحبها أولئك الذين يتأهبون للحرب » . هكذا قال كلمنت ( اكلمنضدس ) السكندرى . ومع هذا فلم يكن هناك اعتراض على.



استخدام الآلات « الوقورة » في الدور • والآلة المحتملة هي الكنارة ، وما نصادفه هنا هو ولاشك استمرار للآلات الوقرية عند اليونان القدماء • أما التيبيا (\*) فقد كانت مستنكرة لصلتها بالطقوس الخمرية الداعرة • وحرصت الكنيسة دائما على التزام الغناء الطقوسي حدودا محددة ، مع استبعاد كل ضجيج وخشونة • ومع هذا فلا بد ان تكون بعض الطقوس في الكنائس الشرقية قد اتصفت بشعائرها الصاخبة ، وما فيها من رقص وتصفيق بالأيدي • وتعرض هذا النوع لهجوم اكلمنضس ( كليمان السكندري ) • وما زالت الكنائس القبطية - وبخاصة في الحبشة - مولعة بالرقص ، ويصحب أغانيها ورقصات الطقوسية الطبول التي يرتفع ضجيجها بين حين وآخر الى درجة تصم الآذان •

تتسبب المؤثرات الشرقية - التي لم تختف الا بعد فترة طويلة - في وضوح عدة صعوبات في طريق المؤرخ • وتسوقنا أية محاولة - ولو سطحية - لفحص مثل هذه المؤثرات الى مجالات ممقوتة من السحر والتعاويذ • وعلى هذا فان كل ما نستطيع القيام به هنا هو التحدث ، عما اتسمت به هذه التعاويذ ووسائل السحر ، من حيوية ، وعن مدى بقائها • في القرن الرابع ، كانت كل طبقات المجتمع تؤمن ايمانا عميقا بالخزعبلات ، ونظر الى السحرة على انهم قادرون على كل شيء • وكان المسيحيون أنفسهم ميالين الى اللجوء اليهم ، عندما يحل بهم المرض ، أو تنتابهم بعض الشكوك • يقول القديس أغسطين : «عندما نصاب بصداع فأننا نجرى الى منشد التعاويذ ، ولقد رأيت ذلك يحدث كل يوم » • وأما مدى تأثير هذه الأغاني التعويذية ، وطرائق العبادة البدائية على تاريخنا الموسيقي فيتبين من دور « الهتاف » في « الكيري اليصون » ، الذي يستهل به القداس هذا « الهتاف » الذي شاع في القرون المسيحية منحدر عن الشرق ، من عهود سابقة للمسيحية ، حيث ظهر في الشعائر الوثنية لتمجيد الاله الشمس •

ومع الاعتراف بما كان للتأثير الشرقي على الحضارة الغربية من اثر هام ، كما يحتمل ، الا أن علينا ان نشيد بما حدث من تسرب مماثل لمؤثرات غربية في الشرق • وبدأ هذا التأثير المتبادل بمجرد ظهور لوائح قسطنطين • • ففي ذلك الحين ، تعرف الغرب على احتفال عيد الغطاس ، وسبق ان عرفه الشرق منذ امد بعيد ، وسرعان ما لاقى أيضا احتفال عيد الميلاد الترحيب العاجل في الشرق ، وكان قد عرف في روما منذ سنة ٣٥٤ على اقل تقدير •

---

(\*) التيبيا مرمار على شكل عظمة الساق ، ولعل علماء التشريح الاوائل اطلقوا على

جزء العظمة tibia المراجع



## الأسس الملاهوتية والفلسفية والعلمية

### للموسيقى المسيحية الطقوسية

بازدياد ارتقاء الموسيقى والطقوس في العهد التالي لقسطنطين ، ازداد الشعور بحاجة هذه الموسيقى الشعائرية الجديدة الى دعامة في الكتب المقدسة ، وأساس فلسفي ترتكز اليه . وأدى هذا الى دراسة المصادر الهلنستية والبيزنطية من جديد . وقبل الفن المسيحي المعنى المتضمن في تمثال الاله هرمس راكبا كبشاً ، كشعار للمراعى الصالح ، وتصور المسيح في صورة أورفيوس . واعتمد الكثير من الشعراء كبرودنتيوس في بناء أشعارهم على القواعد الكلاسيكية . ولئن تستطيع الموسيقى البقاء بمعزل في مثل هذا الاتجاه السائد . وليس من شك في ان تعاليم الفلاسفة الهلنستيين في الاسكندرية قد اجتذبت اهتمام الكتاب والمفكرين المسيحيين الغربيين . وتوطدت في القرن الرابع علاقة محددة بين الموسيقى المسيحية ، وعلم الموسيقى وفلسفتها في العصور القديمة . نعم لقد تناسست الموسيقى الدينية البسيطة والمزامير التي كانت تمارس في القرون السالفة الحضارة الكلاسيكية ، ولكنها احتوت في باطنها على عناصر ، ترتب على امتزاجها بالمذاهب الموسيقية الكلاسيكية ظهور موسيقانا الغربية .

تسبب الخلط بين الحضارتين في تورط زعماء الفكر في موقف حرج . ولم يلق الشرق عناء كبيراً في محاولته للتوافق . وينسب الى أوريجن أوريجانوس ( ١٨٥ - ٢٥٤ ) بوجه خاص ما حدث من توفيق بين حضارة هيلاس القديمة والنظرة المسيحية الجديدة للحياة . وبدأت نفس المسألة أكثر حساسية ودقة في الغرب اللاتيني بسبب عداوة الكثير من كبار الاكليروس لتضمين الفكر والتعاليم المسيحية معارف دنيوية . وتردد حتى القديس أغسطين في تأييد هذه الفكرة تأييداً قاطعاً - ولكنه استطاع الى حد ما حسم هذه المسألة - وعلى هذا فعلينا الا ندهش اذا رأينا تجدد الصراع والمشاحنات حول الفنون والعلوم في بواكير العالم المسيحي .

لم تسع القرون الوسطى ، في بدايتها ، لاقامة ارتباط مباشر بالعلم الموسيقى الكلاسيكي ، برغم قيام آخر الكتاب العظام باخراج مؤلفاتهم خلال العصور المسيحية . وزود بوتيوس وكاسيودورس الغرب بأساس نظريته الموسيقية ، وتجيب الملاحظة اننا لم نصادف قبلهما غير المعتقدات الافلاطونية الجديدة والفيثاغورية الجديدة التي وضعت للموسيقى معنى سحرياً ورمزياً . وعادت شخصية فيثاغورس الاسطورية للظهور ، وغدت من بين الشخصيات الأساسية في أساطير القرون الوسطى الموسيقية - الاساطير التي عنيت بجانب رمزية الاعداد في نظرتها الى الموسيقى ، وبالغيبات أكثر من عنايتها بالنغمات والالحان الفعلية .

كان القديس أغسطين ينوى كتابة بحث مستوف عن الموسيقى ، ولكنه توقف عند الكتاب السادس . ومع ان هذه الكتب تحتوى على قدر كبير من المادة المثيرة للاهتمام ، الا انها عنيت في الأغلب بفن الشعر *ars poetica* الذى لم يكن منفصلا في صورته الكلاسيكية الحقة عن الموسيقى . ومع هذا فاننا نصادف في الكتاب السادس انحرافا الى غيبيات العدد التى عرفت عن الأفلاطونيين الجدد . وكثيرا ما يظهر تناقض بين معتقدات أغسطين الفيلسوف ومعتقدات أغسطين اللاهوتى ورجل الدين، ولكن الزعيم الدينى لم يتردد في مسائل الموسيقى في تخصيص مكانة هامة لها بين العلوم . ويكشف التأثير الهلينستى عن نفسه عندما ينسب أغسطين نظام العالم واتساقه وجماله الى القدرة التشكيلية للأعداد ، او عندما يعتبر الموسيقى عالما صالحا لمشاهدة الحواس . وسوف تقنعنا أية دراسة لكتب القديس أغسطين الستة عن الموسيقى *De musica* كيف بدت له الموسيقى مسألة قواعد وأنظمة رياضية ، فهى تكشف عن تشابهها الدقيق مع كل الموجودات الأخرى الخاضعة للنظام ، وتتبع نفس القواعد الأساسية . وهكذا اقتربنا من قاعدة بويتوس المطلقة القائلة « بان كل الموسيقى قائمة على الاستدلال والتأمل » على اننا قبل ان نتأمل معنى الاستدلال *ratio* علينا ان نلقى نظرة خاصة الى معنى المضاربات العقلية *speculation*

واصل الكتاب المسيحيون الكلام عن رمزية العدد الفيثاغورية الجديدة التى وضعها نيقوماخوس ، ولعبت الموسيقى دورا هاما في تفسيراتهم الرمزية . ولن نستطيع استيفاء هذا الموضوع حقه ، الا انه قد يكون من الطريف ذكر بعض أمثلة قليلة .

العدد ثلاثة أول الأعداد التى لها بداية ووسط ونهاية . ويمثل الى جانب ذلك حاصل جمع العددين السابقين له . وكماله واضح في كل مجال . ففي الأخلاقيات هو المنبع الأساسى لكل خير . وفضلا عن ذلك ، فان له دورا أساسيا في كل الموسيقى ، وعليه تعتمد وحده . وسوف نرى كيف نسبت القرون الوسطى أهمية بالغة للعدد ثلاثة . والعدد أربعة مثير للاهتمام لجملة أسباب . والقسم المرباعية تتمثل في شتى النواحي كالعناصر الأربعة ، والجهات الأربعة الأربعة ، والفصول الأربعة ، والفضائل الأربعة ( الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة ) ، وأنواع الكائنات الأربعة ( الملائكة والشياطين والكائنات الحية والنباتات ) . والعدد سبعة هو مصدر كل أنواع النغمات والتوافق القائم بين الكواكب السبعة يتمثل على الأرض في الأوتار السبعة للكنارة . ويمثل العدد ثمانية - وهو مضاعف لأربعة - كل المتوافقات . أما العشرة « فست الكل » ، وتحتل اسمى مكانة بين الأعداد .

وأضاف آباء الكنيسة الى الرمزيات القائمة التي نقلها المسيحيون عن القدامى كثيرا من الرموز الجديدة ، فاضسافوا الى مجموعة المتوافقات الموسيقية الأربعة Symphoniae musicae ، والى مجموعة « السبعة » أيام الاسبوع السبعة ، والنغمات السبعة في السلم الموسيقى ، وفصائل الروح القدس السبع .

فاذا نظرنا الى الموسيقى هذه النظرة سيتضح لنا كيف أصبحت الموسيقى بعد نظريات المسيحيين الجدد من أفلاطونيين جدد وفيثاغوريين جدد ، وكما تمثلت عند القديس أغسطين - تنتمي الى عالم العلم ، ولم تعد مهتمها الأساسية خدمة الغايات الاخلاقية والتربوية ، كما كان الحال عند أفلاطون . فلن يستطيع مخلوق ادعاء العلم ما لم يكن ملما بها ، الى جانب المامه بفروع العلم المختلفة . ولما كان الافتقاد الى المعرفة والتعلم يحول دون بلوغ أى شخص، للغاية القصى للحياة ، لذا تتحتم المثابرة على دراسة الفنون الحرة كتمهيد نفهم الحقيقة .

على ان الصفة الأخرى للقديس أغسطين ، أى اللاهوتى ، قد جعلته يقدر أهمية الفنون الحرة بطريقة أخرى . فلم تبد له العلوم المختلفة مجرد طريق يوصل الى الله ، ولكنها أيضا سبل للخلاص من خداع المغريات ، التى يعرضها المارقون ( الهرطقة ) الدماء . فينبغى ان تساعد البراعة الذهنية المكتسبة من دراسة الفنون الحرة - والموسيقى بخاصة - على ايضاح طريق التحرر لأولئك الذين اخطأوا فضلوا الطريق السوى نتيجة لفرط انغماسهم فى العلوم الدنيوية ، بينما يستطيع أولئك المؤمنون ايماناً حقيقياً تحقيق تطهرهم ، لا اعتماداً على العقل ، وانما بفضل حرارة المحبة الالهية .

وأدت هذه النظرة الى اهمال مؤقت لدراسة الفنون الحرة ، وان كانت احوال العصر الاجتماعية العجيبة لم تسمح بأى ابتعاد حقيقى عن العلم والمعرفة ، فلقد استمر وجود عدد لا بأس به من الهرطقة أصحاب العلم الكلاسيكى الغزير وحال وجودهم دون امكان التخلى عن آثار العلم القديم ، فكان لابد من مقارعتهم بنفس أسلحتهم . وفضلاً عن ذلك - فلقد اعتبر معظم المسيحيين الموسيقى التى يمارسها الوثنيون موسيقى شيطانية . لا مندوحة من معاداتها وحماية الناس - والشباب بخاصة - من أوصابها . هنا واجهت الطبقات المستنيرة عقبات كبيرة . ان لم يكن قد توافر للكنيسة فى القرون الرابع والخامس والسادس اية أنظمة لتعليم ابناء المسيحية . فكان الشباب يأمون مدارس البلاغة ، التى كانت مازالت تحت تأثير الحضارة الكلاسيكية . وتطلبت هذه المشكلة حلاً . وعرض خلال بداية القرون الوسطى حلان ، فايد الحل الأول التجاهل الكامل للتعاليم



غير المسيحية • أما الآخر فسمح بقيام الثقافة القديمة الى جانب الحضارة المسيحية • ولم تدرك مزايا الحل الثاني ، الا في وقت متأخر نوعا في عهد لم تعد فيه الحضارة القديمة حقيقة ملموسة ، بعد ان دخلت ذمة التاريخ • ومن هنا لم يحدث أى اعتراض لاهوتى ضدها • وسوف نرى الأثر الفعال لهذه المعتقدات في الفصول التالية •

ومع الاعتراف بصحة القول باتباع العلم في النظر الى الموسيقى وتدريسها على السواء ، الا أن علينا عدم اغفال نظرة ثالثة اليها جديدة بالتسجيل ، وجاءت أيضا في كتابات القديس أغسطين • وأعنى بذلك الموسيقى كصورة مجسمة للمورخ المسيحى ، وتعبير عنه ، وكواسطة بين الله والانسان • ليس واضحا تماما ، كيف انتهى أسقف « هيو » - الذى دعا الناس الى الانطلاق بالغناء عندما تفيض قلوبهم بالفرح - وسبق الكلام عن ذلك عند التحدث عن الترانيل - الى الاعتراف بدور الانفعال في الموسيقى • ان هذا الاعتراف بعيد كل البعد عن النظرة الأصلية لكل من أغسطين وكونتليان التى نظر فيها للموسيقى علما رياضيا صميما ، ولم تعترف بالخصائص الانفعالية ، ورفضت هذه النظرة الثانية الاعتراف بالفنان والموسيقى حتى كمجرد واحد ممن يتبعون العلم في ممارستهم • وبعد ان أعيد اكتشاف الموسيقى ، وأعيدت الى سيرتها الاولى بين عناصر العلم ، اضطرت المثل الاغسطينية المتأخرة الى التعرض لحمولات عديدة ، والى مواجهة عدة تقلبات الى ان استطاعت توطيد اقدامها في ايطاليا وبلاد الغال ، وأدت النظرة السالبة الى العالم ، وكراهية الاتجاهات الوثنية ، التى كانت مازالت سائدة الى ظهور نزعة رهبانية لها ميل شديد الى الزهد الذى أصبح مثالا أعلى في الحياة المسيحية • وسادت فكرة ترويض الذات والتطهير • ولم يتعدل الا فيما بعد هذا المثل ، بعد تسرب أفكار مثلها بعض رهبان من الايرلنديين والاسكتلنديين والانجلوسكسونيين

قامت الموسيقى بدور هام في تنصير الوثنيين ، وفي تهدئة الانتفاضات الوثنية التى كانت تهب من حين لآخر • ان كانت الوثنية مازالت قوية في مقاطعات الاطراف ، كما ان النصرانية لم تنتشر انتشارا كاملا في المدن ذاتها الا بعد عدة قرون • ففى الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس ببريق خاص ، مع جعلها في متناول البسطاء من الناس أيضا • والظاهر أنه كثيرا ما نظر الى المشاركة في الطقوس كعلاج ناجع لشغل المؤمنين المتحررين نوعا •

عندما انشا كاسيودورس احد الأديرة في فيفاريوم ( ٥٤٠ ) بدا وكان الفرصة قد سنحت ثانية لمواصلة التعاليم الاغسطينية المبكرة ، ونشرها : التعاليم الداعية



الى الابتعاد عن كل معارف وثنية . ومع هذا فقد سسخر رجل الدولة المؤرخ والفيلسوف علمه الواسع لغاية مختلفة . اذ كان يهدف الى العمل على نقل المعرفة الدينية والانسانية الى العصور التالية ، وحمايتها من التيارات المبربرية التي هددت باكتساحها . كانت المهمة التي القاها على كامل أعضاء الدير هي اكتساب المعرفة الدينية والوثنية على السواء ، مع الحرص على اخضاع المعرفة الأخيرة للاولى ، وقام الرهبان بجمع المخطوطات ، واستنساخها ، وترجمة المؤلفات اليونانية الى اللاتينية . على ان هذا كان يعنى أن الراهب العالم الذكى كان بحاجة الى المزيد ، بغض النظر عن اعتماد علمه على بعض المصانير الدنيوية . والواقع ان كاسيودورس قد شجع النهوض بالعقل ، ولم يتبع اتجاه غيره من مؤسسى اديرة الذين قصروا نشاط رهبانهم على الجهود الدبية والصلاة احتراماً للمبادئ . وهكذا يكون كاسيودورس قد وصل الى الموقف الوسط الذى اتبعه أغسطين بالذات فى كتابه عن العقيدة المسيحية *De Doctrina Christiana* ، والذى لم يعتبر ممارسة الفنون الحرة غاية فى ذاتها ، ولكنها وسيلة لزيادة فهمنا للكتب المقدسة ، فبينما أكد أغسطين امكان بلوغ من يجهلون الفنون الحرة للنعميم ، تمسك كاسيودورس بوجوب توافر العلم والمعرفة « فعندما يصادف المرء بعض الجوانب العلمانية فى الكتب سيستطاع فهم هذه الفقرات بطبيعة الحال ، اذا كان ملماً بما هو دنيوى » .

شغل تفسير معانى الكتب المقدسة كتاب بداية العصر الوسيط الذين فحصوا كل فقرة من أربعة جوانب لمعرفة معناها الحرفى *ad litteram* ، أو حسب المعنى الحسى *ad sensum* والرمزى *ad allegoriam* والاخلاقى *ad moralitatem* . وكثيراً ما كان التفسير الرمزى يشير الى الموسيقى لكثرة ما جاء من ذكر للموضوعات الموسيقية فى الزامير ، ولكثرة تردد الفاظ مثل *cantare* ينشد ، ويبتهل *Jubilare* ويبتهج *exultare* وينشد الزامير *psallere* . الخ .

أصبحت الموسيقى فى التعاليم الهلينستية الأخيرة تتبع ما يدعى بالفنون الحرة السبعة . وقبلت العصور الوسطى هذه النظرة التى انتقلت اليهم من مارتيانوس كابيلا . ومع هذا فان ترجمة *artes* بالفنون خطأ جسيم ، لأن اللفظة لاتعنى الاحاطة التقنية وممارسة فن ، ولكنها تعنى الفحص الفلسفى والتمعن فى طبيعة أبواب المعرفة . فاذا نظرنا اليها من هذه الزاوية سيتضح لماذا انطوت الموسيقى ضمن المجموعة العليا للفنون - الحساب والموسيقى والفلك - ولماذا اعتقد الباحثون الاوائل فى العصور الوسطى « عدم امكان اكتمال أية معرفة علمية بغير

الموسيقى • ومع ان تصنيف الموسيقى ضمن العلوم قد عاق تقدمها كفن ، الا ان علينا الا نتناسي ان ذكر الموسيقى ضمن الفنون الحرة قد على امتيازها وتفرداها خلال العصور الوسطى • فلم يكن ما يدعى بالفنون الجميلة قد لاح بعد في صورة مذاهب الفكر • علينا الآن ان نفحص هذه الصورة التي ستسوقنا الى بوتيوس : أعظم شخصية عرفت مطالع القرون الوسطى في عالم الموسيقى والمعرفة •

يمثل كل من بوتيوس ( مات ٤٢٥ م أو ٥٢٦ م ) وكاسيودوروس ( مات ٥٨٠ ) نهاية العلم الموسيقى القديم في الغرب • وبهما وبايزيدور الاشبيلي ( مات ٦٣٦ ) ينتهى دور الوساطة الهام الذى قام به الجنوب • والقيت اعباء مواصلة الطريق على بعض الشباب من الشمال ، الذين استطاعوا - في القرن التاسع بخاصة - وضع مؤلفات عن الموسيقى الغربية • هذا التاريخ بمثابة بداية لما نستطيع تسميته بحق بنظريات الموسيقى وعلمها في القرون الوسطى ، وهؤلاء المؤلفون الذين ظهوروا في نهاية فترة العلم الموسيقى الكلاسيكى هم الذين اعتمد على ابحاثهم علماء العصر الوسيط ، لقد شغل هذان المفكران مركزين هامين في بلاط تيودوريك • وعكر الاثنان مزاج الملك ، ودفع بوتيوس حياته ثمنا لذلك • أما كاسيودوروس الأكثر دهاء ، فعاش حتى بلغ التسعين من عمره • كان كاسيودوروس مسيحيا ، أما بوتيوس « فآخر روماني لن يرفض كاتو أو تولي الاعتراف بانتمائه الى نفس عهدهما » ( جيبون ) • وظل اثر كاسيودوروس باقيا لعدة قرون بعد وفاته ، أما بوتيوس فقد بقى اثره حتى العصر الحديث • ويتحتم القول مع هذا بأنه لم يزودنا في كتابه *De Institutione Musica* بأي شىء من اختراعه ، ولكنه بالأحرى قد لخص كل ما كان معروفا قبل زمانه • هذا السيد الروماني العلامة الذى ظهر بعد أوامه ، واشتهر بكتابه « الفلسفة كسلوى وعزاء » ، كان ثابت القدم في الكلاسيكيات : فيثاغورس أب لهواستاده • وكان يستعمل المصطلحات اليونانية ويفسر عقائد الاغريق كأنه واحد منهم ، ولا تدل نظركه على انتمائه الى الموسيقيين الحقيقيين ، وإنما على كونه من الرياضيين النظريين • واعتمد جميع المؤرخين اللاحقين في العصور الوسطى على بوتيوس كأحد الثقات ، عندما وصفوا الموسيقى بانها علم وليست بفن • كما وصف هو « بأنه ترجم العلم الموسيقى ذاته ، وصححه ونهض به » • وفي وقت متأخر ، أى في نهاية القرن الخامس عشر تساءل آدم من فولدا أبرز علماء الموسيقى في عصره من الجرمان في معرض حديثه عن الموسيقيين الجهلاء : « لا يبدو ان هؤلاء التعساء قد عرفوا ان بوتيوس قال في الفصل الثالث والثلاثين من كتابه الاول الموسيقى شخص يعتمد على العقل في كل خطواته *id musicus est, qui ratione perpenso* » ينبغي ان يكون هذا هو شعارنا ونقطة بدايتنا ، لفهم الصورة التي رسمت في أبعاد مؤلفات الموسيقى تأثيرا مما صدر عن العصور الوسطى •

عرض الفصل الاستهلاكي لكتاب بوتيوس De Institutione Musica وصفا مجملا  
 لأثر الموسيقى على الإنسان ، وحدد نطاقها وقال ان هناك موسيقى كونية تتبين  
 في حركة الاجرام السماوية ، وتنظيم العناصر المختلفة ، وتغير الفصول ، ويتبين  
 هنا على الفور الاعتماد على القواعد الكلاسيكية ، لأن فكرة الموسيقى الأثرية  
 الناتجة عن حركة الكواكب من ابتكار فيثاغورس ومدرسته ، ومن بين المؤلفين  
 الكلاسيكيين المتأخرين الذين عقبوا على موسيقى الاجرام السماوية : نيقوماخوس  
 وشيشرون وماكروبيوس . واجمع الرأي على اننا لا ندركها لأنها دائمة الرنين  
 في اذاننا ، مما جعلها مألوفة لها . والنوعان الآخران في الموسيقى الكونية ليسا  
 من الظواهر المسموعة . ففيهما يعنى بالنظائر العددية ، تجمع موسيقى البشر  
 musica Humana بين اللامادي والروح الأبدية ، وبين الجسم  
 على نحو شبيه بطريقة تألف المتوفقات من نغمات حادة وجهيرة ، وتجمع بين  
 عناصر الروح وعناصر الجسم تبعا لنظام عددي معين . النوع الثالث من  
 الموسيقى : الموسيقى المعتمدة في بعض الاحيان على الآلات quae in quibusdam  
 constituta est in instrumentis هو في النهاية الموسيقى بمعناها الصحيح ،  
 أي في صورتها التي يستطيع ادراكها حسيا .

ومع هذا فعلى الانتباه ان بوتيوس الفيلسوف والعالم العقلاني لم يعن  
 كثيرا بالطابع الحسي للنغم الموسيقي ، أو بالاستمتاع برنينه . وتركز اهتمامه  
 على العوامل التي تسبب ظهورها ، أي أنه استمر يتبع القاعدة الكلاسيكية التي  
 اعتبرت النسب العددية أساس كل فهم للموسيقى « ومادام من المستطاع ادراك  
 النسب العددية اعتمادا على العقل ratio ، وليس على حاسة السمع التي  
 كثيرا ما تتسبب في وقوع اخطاء ، فاني اعتقد في تفوق القدرة التحليلية للعقل ،  
 على ملكة الادراك بوساطة حاسة السمع . وهذا يثبت تفوق العالم النظري  
 على الموسيقى » . فاذا راعينا كل هذه العوامل ، وأضفنا اليها الاختفاء  
 الواضح للموسيقى الغنائية musica vocalis فلا بد ان نستخلص من ذلك  
 ان الآلات التي جاء ذكرها في النوع الثالث من الموسيقى في تصنيف بوتيوس لم  
 يقصد بها موسيقى الآلات ، بل الادوات التي تساعد على تحقيق المشاهدة العلمية .

تفسر ايضا نظرية بوتيوس في الموسيقى - التي سادت في أوائل العصور  
 الوسطى ومنتصفها - سر دخول الموسيقى في التقسيم الرباعي العلمي للفنون  
 الحرة quadrivium ويجب ان نعترف بأن أولئك الذين أيدوا المعتقدات  
 اللاغسطينية ككاسيودورس - عزفوا عن القيام بأي عرض منهجي للموسيقى  
 العملية ، مثلما فعل زميلهم بوتيوس الكلاسيكي العظيم .

بعد ان فقدت روما نفوذها ، أصبحت بعد ٥٥٢ م مجرد عاصمة لاحدى

مقاطعات الامبراطورية البيزنطية ، وانكمش نشاطها الفكرى والروحى ، ولم تعد أكثر من مستودع للحركات الفكرية الشرقية • على أن المدينة الشامخة الخالدة قد احتفظت فى اتجاهها المحافظ بشيء من جوهر روما العريقة • ان هذا التشبث بالتقاليد ، مع التزام الحرص عند تقديم أية مستحدثات فى ممارسة ما هو قديم قد جعل لشعائر روما خصائصها المميزة •

وبفضل اصلاح جريجورى ، أصبحت روما مركزا بلا منازع لتقديم موسيقى الكنيسة ، والموسيقى بوجه عام • ولا يرجع ما اكتسبته هذه المدينة الخالدة من مكانة ، الى اصالة مبتكراتها ، بقدر رجوعه الى براعتها فى جمع الاشياء ثم اعادة تنظيمها على نحو ما حدث فى العهد الكلاسيكى • فبمجرد استحضار عناصر شرقية الى الغرب ، كانت روما تتولى فحصها ، وانتقاء ما اعتبرته أفضلها بعناية ، ثم تخلق شيئا جديدا بعد اعادة التشكيل والصقل والخلط والمزج • ولما كان هذا الشيء لا ينتمى لبلاد بالذات ، فقد أفلح فى أن يصبح لغة عالمية • وجدير بالذكر ان هذه الموسيقى الكنائسية الجديدة المعاد تنظيمها قد حملت اسم الرجل الذى كان أول من استطاع تمثيل فكرة البابوية العالمية اعتمادا على نفوذه وسلطانه ، وفرض السيطرة البابوية الروحية ، وتدعيمه لنفوذ البابا ومكانته فى الناحية الزمنية • كان جريجورى الأول المسمى بالأعظم الحاكم باسم الدين - منظما عبقرى ، يمقت الفلسفة والبلاغة اليونانيتين ، فهو رومانى صميم ، ولكنه قد مثل بورعه وشياطينه وروحبه ومعجزاته الابن الصميم للعصر الوسيط •



## الفصل الخامس

---

### الفن الجريجورياني ، ومجال تأثيره



## جريجورى الأعظم

ثمة أساطير كثيرة تحيط بشخصية البابا العظيم ، الذى خلدت اسمه موسيقى كنيسته ، فحجبت شهرة كل الآخرين من رجال الدين المسيحى . ويتعذر توضيح دوره فى تاريخ الطقوس والموسيقى بسبب تبكير ظهور هذه الاساطير فى القرون الوسطى ، وتضمينها فى أبحاث علمية جادة ، وظهرت أول اساءات لتقدير مقاصد جريجورى ، وأفعاله ، عند المؤلفين الذين كتبوا بعد عهده بقرنين أو ثلاثة ، ونسبوا اليه أفكارا من صميم عصرهم ، ولا وجود لأى دليل ملموس يثبت وجودها فى عهد المصلح العظيم .

يستحق جريجورى صفة «الأعظم» بفضل ما قام به من تنظيم عملى لكل جوانب الكنيسة ، أما باقى أعماله فلا موضع للعجاب فيها . والحق ان هذا المنظم الأعظم مسئول مسئولية مباشرة عن تدهور الجوانب الفنية فى التراث الأدبى المسيحى . فنحن نرى فى كتاباته الصور الذاتية اللفظة محل الخيال والتأمل ، وحلت الغيبيات والخزعبلات والولع بالمعجائب محل البراهين المنطقية . وهو مسئول أيضا عن إهمال البحث فى الكتب المقدسة ، بعد أن أهتم بها مسيحيو القرنين الخامس والسادس الى حد بعيد واستعاض عنها بتفسيرات رمزية مفتعلة ، ونسب تارة الى قصص الكتاب المقدس من معان اخلاقية سطحية ، وتارة أخرى حكايات وهمية من المعجائب . ومن جهة أخرى ، حفل كتابه عن « تعاليم فى سلوك الراهب ووظيفته » Liber Regulae Pastoralis بمعتقدات اخلاقية عميقة مخلصة . كل هذه الكتابات ذات أهمية فذة ، لانتمائها الى الذخائر التى شكلت عقلية القرون الوسطى . وثمة شىء واحد يمكن التيقن منه بعد فحصها : ما قام به جريجورى من استبعاد قاطع للعلوم والفنون الدنيوية من عالم الروحانيات . وبحلول القرن السادس ، اكتمل انحلال نظام التعليم فى العصر القديم ، وتضاءل عدد ممثلى الحضارة الكلاسيكية الى حد كبير . وأدت هذه الحالة الى جعل دراسة الفنون الحرة « كوسيلة للتحصن ضد الهراطقة المتفقيهن » بلا فائدة . وهذه حقيقة لها أهمية كبرى فى أية محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصلاحات

جريجورى ، الذى أسفر تحريمه للعلم الدنيوى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما فى المسائل اللاهوتية ، ودام ذلك عدة قرون . ولقد ثبت ثبوتاً قاطعاً ان الفقرات القليلة فى كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون artes قد حشـرها رئيس دير يدعى كلاوديوس ، وان جريجورى ذاته لم يرض عنها ، لأنها حورت مقاصده ، بل وزيفتها ، ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة inveni dictorum meorum sensum valde inutilius fuisse permutatum وهكذا يتبين كيف عارض جريجورى المثل الحضارية التى دعا اليها كاسيودورس واتباعه .

على ضوء هذه الوقائع ، يتضح مدى ما تعرضت له الموسيقى ، بعد أن كانت تؤلف ركناً أساسياً فى تعاليم ما قبل المسيحية . فلابد أن تكون قد أصبحت ضمن المحرمات التى تأثرت بها باقى «الفنون الحرة الأربعة» فكيف إذن نستطيع التوفيق بين هذا الاتجاه ، والرواية القديمة القائلة بقيام جريجورى بتنظيم الطقوس ، بل وبمشاركته فى تأليف جزء من «الانتيفونال» ؟ من المؤكد أن جريجورى لم يؤلف أغانى طقوسية ، لأن المادة المتضمنة فى مخطوطاته الحافلة بالأسرار مع ابتداء عصر سابق لعصره ، وضاعت الانتيفونال الأصلية ، غير أن التوافق بين المخطوطات العديدة التى ظهرت ابتداء من القرن التاسع قد قضى على كل شك فى ضرورة وجود مجموعة أصلية استنسخت منها . هناك بلد واحد خارج إيطاليا عرفت الأناشيد الرومانية أبان حياة جريجورى ، ويظهر أنها قد امتلكت النسخ الأولى التى نقل منها الانتيفونال الجريجورىانى . هذا البلد هو انجلترا . وفى سنة ٥٩٦ ، أوفد البابا جريجورى الراهب البندىكتى أغسطين ومعه أربعون من الرفاق إلى الجزر البريطانية ، وسلمهم عدداً من المخطوطات ، وكل المستلزمات الضرورية للعبادة . على أنه من الواجب التدقيق حتى فى تحديد دور جريجورى كمنظم للموسيقى الطقوسية . فلقد شارك بابوات القرون الرابع والخامس والسادس - وبخاصة داماسوس الأول وليون الأول ، وجيلاسسيوس الأول وسيماخوس وبونيفاس الثانى ويوحنا الثانى - بالكثير فى سبيل تنظيم الطقوس الموسيقية ، وترتيبها ، إلا أنه من الثابت أن تنظيمها محدد قد حدث أما فى عهد جريجورى ، أو بعد قرن أو يزيد من عهد بابويته . ويشك جيفارت الموسيقولوجى البلجيكى الكبير فى حدوث أى تنظيم محدد خلال عهد جريجورى الأول ، وينسب ذلك إلى بابوات ممن جاءوا فيما بعد كجريجورى الثانى ( ٧١٥ - ٧٣١ ظ ) . وجريجورى الثالث ( ٧٣١ - ٧٤١ ) . ولعل الحقيقة موقف وسط بين هذين الرايين المتطرفين ، بالنظر إلى تعذر تحققنا من مضمون الانتيفونال الأصلى . والمظاهر أن هذين البابوين قد أكملتا المهمة التى بدأها جيلاسسيوس ، وعكف جريجورى الأول على إكمالها .



ينسب عادة الى جريجورى انشاء « مدرسة الانشاد » « والسكولا كانتورم » الا ان هناك بعض الشك فى أن هذه الجماعة من المغنين كانت قائمة بالفعل عندما انتخب جريجورى للبابوية سنة ٥٩٠ ومع هذا فقد اختفى الى حد ما المغنون المنتظمون فى الكثير من الكنائس العادية ، وعاد القسس والدياكون الى اداء الأدوار الموسيقية فى الطقوس . وبعد أن لام جريجورى أساقفة الكنيسة لاضاعتهم الكثير من الوقت فى تهذيب أصواتهم ، مما عاقهم عن اداء واجباتهم الأخرى كالإشراف على المناولة والوعظ وزيارة المرضى وتوزيع النذور ، انتهز فرصة عقد مجمع روما سنة ٥٩٥ وأصدر مرسوما نص على اقتصار الدياكون على غناء نصوص الانجيل فى الكنيسة ، وقيام مساعديهم الاكليروس الاصاغر بغناء الاجزاء الموسيقية الأخرى من الطقوس .

ويكشف المرسوم عن منظم خبير بالمسائل العملية ، ولكنه كشف أيضا عن عدم مبالاة البابا كثيرا بالموسيقى ، واقتصاره على الاعتراف بوجودها وضرورتها للعبادة . وبناء على ذلك ، اتخذ جريجورى خطوات مباشرة لضمان وجود المغنين القادرين على اعفاء القسس من هذا العبء . وعلى هذا العهد ، كان فى روما معهدان اكليريكيان لاعداد الشباب . ويرجع احدهما الى عهد بعيد ، ويدير الآخر نفر من رهبان فى الدير البندىكتى بمونتي كاسينو ، ممن وفدوا على روما بعد أن دمر اللومبارديون ديرهم سنة ٥٨٠ ، ووضعوا أنفسهم تحت رعاية بلاجيوس سلف جريجورى . ودعت الضرورة لندرة الكتب الطقوسية الى قيام المؤملين للقسوس بحفظ المزامير ، وموسيقاها عن ظهر قلب . ولجأ جريجورى أولا الى المعهدين السابق ذكرهما لتزويده بالمغنين اللازمين ، وأنشأ أيضا ملجئاً يعد الشباب فيها لوظائف القسس ولتزويد الكورس بالمغنين ( سكولا كانتورم ) . وأدى استعمال كلمة « سكولا » الى خلط الكتاب المتأخرين بين «المعهد الاكليريكى» والكورس البابوى ، وترتب على ذلك ظهور اعتقاد خاطئ بان جريجورى هو الذى أنشأ هذه « السكولا كانتورم » ، التى كانت موجودة قبل انتخابه للبابوية بحوالى المائة سنة . ويساعد التعلم فى هذه الاسكولا الى حد كبير على بلوغ أعلى مناصب الكنيسة ، واستطاع عدد لا بأس به من التلاميذ بلوغ منصب البابوية ذاته .

يستخلص من الاهتمام الشخصى الذى أظهره جريجورى بأعمال السكولا ، وكثرة ما تردد من اشارات عن تأثيرها فى شتى الانحاء ، ضرورة اتباع هذه المدارس لمنهج مرسوم يعكس وجهة نظر البابوية . وتكشف أية مقارنة بين تراجم خلفاء جريجورى اهتمام جميع البابوات الذين درسوا فى السكولا ببساطة التعليم وتضمنه للنحو ودراسات الكتاب المقدس ، والتدريب الموسيقى على اداء

الطقوس ، وأنهم كانوا بعيدين عن مثل كاسيودورس بعد مماثلاً لابتعادهم عن جريجورى . وهكذا ينبغي أن نستخلص كيف حرصت السكولا أثناء بابوية جريجورى على اتباع القيود الصارمة المفروضة على التعليم العلماني . وجدير بالذكر الا يحول اصرار كل البابوات الآخرين تقريبا - الذين كانوا أما من أصل شرقى ، أو نشأوا في الشرق كليون الثانى وجريجورى الثالث - على قيام تدريب عملى ، دون شدة عنايتهم بدراسة الفنون الحرة دراسة مستفيضة . ولكن هؤلاء البابوات قد مثلوا حضارة مختلفة عن حضارة الرومان . والواقع أنهم كانوا رسالاً للروح اليونانية التى استطاعت توطيد أقدامها حوالى منتصف القرن السابع فى جنوب ايطاليا ، دون أن تؤثر مع هذا أى تأثير ملحوظ على الادارة الكنسية فى روما .

ولم يقع جريجورى بالذات تحت تأثير الفكر اليونانى على الاطلاق ، حتى رغم السنوات العديدة التى امضاها فى بيزنطة كقاصد رسولى للبابا ، وعاد من سفارته دون أن يتعلم حتى اللغة اليونانية .

يفسر تأثير جريجورى لماذا لم تشارك ايطاليا بدور بارز فى اعادة الاحياء العلمى والأدبى الذى حدث فى عصر شارلمان ، ولماذا ظلت الدراسات الإيطالية راكدة حتى أواخر القرون الوسطى . وبلغ أشده عند جريجورى الاتجاه الى الابتعاد عن الفنون والعلوم الاغريقية ( الوثنية ) ، الذى كان قد بدأ فى آخر كتابات القديس أغسطين ، ودافع عن هذا الاتجاه فيما بعد القديس بنديكت . ونقل جريجورى هذه التعاليم الى الكنائس والمدارس ، وحل « التكفير » والنظام الصارم محل المعرفة الموسوعية . وترتد كل القيود اللاحقة فى حياة الرهبان الى النموذج الذى وضعه هذا الرجل الصبارم الجاد الشديد المراس الذى تبوأ الكرسي الرسولى للقديس بطرس .

كان الدافع الذى حث جريجورى على اعادة تنظيم الطقوس وموسيقاها هو الحاجات العملية لادارة الكنيسة . ولم يخطر على باله أى شىء غير الضرورات المباشرة لروما . وحول السلطان البابوى هذا الاصلاح الى أداة ثمينة لنشر دعوته فى سائر انحاء الغرب المسيحى .

### الكانتوس رومانوس فى بريطانيا

حوالى نهاية القرن السادس ، ظهرت البعثات التبشيرية الرومانية لأول مرة فى انجلترا . وأخيرنا المؤرخ البريطانى « بيد » Bede عن قيام جريجورى الأكبر بارسال وفد من الرهبان الى انجلترا للتبشير تحت رئاسة أغسطين . وبعده أن مر الوفد بالغال ، عبر القنال الانجليزى ، ورسا على شواطئ كنت فى ربيع

سنة ٥٩٧ • ولم يصادف هذا الوفد أى عسر فى مهمته ، لأن أهالى كنت كانوا بطبيعة الحال أوثق اتصالا بالقارة الأوروبية من أى مقاطعة أخرى من المقاطعات البريطانية القصية • فضلا عن ذلك، فقد تزوج اتيلبرت ملك كنت من كلريبرت ابنة ملك الفرنجة ، وهى مسيحية ، ورافقها الى انجلترا أسقف كاثوليكي ، وعندما قدم أغسطس كانت تمارس عبادتها الخاصة فى كنيسة رومانية عتيقة فى ضواحي كانتربرى • وفى سنة ٥٩٨ ، اعتنق اتيلبرت ذاته العقيدة المسيحية ، وأصبحت كانتربرى المركز الرئيسى لتأثير الرومان على انجلترا • وتوالت البعثات التبشيرية فى النزوح من أوربا • ولم تمض سنة ٦٥٠ ، الا وكانت كل انجلترا قد دخلت النصرانية ، باستثناء مقاطعة اسكس • وتنصر سكسون الجنوب فى وقت متأخر من القرن •

— وبعد انعقاد مجمع الأساقفة فى « ويتبى » سنة ٦٦٤ ، توطد كيان الكنيسة المسيحية فى انجلترا ، وأحدثت تقدما ملحوظا فى شتى نواحي الحضارة الانجليزية. وأصبحت كانتربرى مركزا بالغ الأهمية • وساعد على نشر اللغة اليونانية أسقفها تيودور من طرسوس ، ورفيقه الراهب هادريان • تعلم هادريان فى الاقليم الجنوبى من ايطاليا ، وكان مستعمرة يونانية زاهرة • وسوف نرى كيف أثر على تطور الموسيقى والطقوس فى القارة الأوروبية وجود عناصر من الحضارة اليونانية فى انجلترا وشمال المانيا • وانشأ الدهلم — وهو من الاتباع البارزين لمدرسة كانتربرى — دير مامسبيرى فى اسكس ، فكان من أوائل معاقل الحضارة فى انجلترا • وبالإضافة الى مدارس كانتربرى ومامسبيرى ، حققت جانبا كبيرا من الشهرة الأديرة النورثامبرية فى ويرمث وجارو ، وانشأها الأسقف بنديكت الذى قام بعدة رحلات الى روما ، واحضر معه كتب الطقوس وغيرها من المخطوطات • ويذكر لنا « بيد » الذى تعلم فى هذه الأديرة كيف ادخل بنديكت « الكانتوس رومانوس » ( الأناشيد الجريجورية ) فى نورثامبريا ، والتمس من البابا اجاتو ارسال عريف المرتلين فى كنيسة القديس بطرس للتدريس فى ويرمث • وهكذا أصبح المنشد الأعظم جوهانس (٨٦٠) أول معلم رسمى « للكانتوس رومانوس » فى انجلترا ، وإن كان قد جاء ذكر اسماء عدة مغنين ظهوروا قبله بقليل من السنوات ممن سافروا الى روما لدراسة فن الغناء • وامتدت شهرة جوهانس الى ما هو أبعد من الدير، ويعتقد أنه قام بتأليف بعض أبحاث عن الموسيقى ، وكان « بيد » الموقر ذاته من بين تلاميذه ، ويدل تعقيب « بيد » على الزامير عن علمه بالموسيقى • ويتبين مما ذكره من أشعار بالدارجة الى جانب الأشعار اللاتينية، مدى ضالة خضوع انجلترا لروما •

فى القرون السادس والسابع ولثامن ، ازدادت دائرة الحضارة الايرلاندية الاسكتلندية اتساعا ، واشتدت قوتها الى درجة فائقة • وقامت الكنيسة الايرلاندية



بالتبشير ، وأحدثت أثرا بعيدا على الفرنجة ( الفرانك ) وعلى بلدان شمال إيطاليا في الموسيقى وغير ذلك . ولا يكاد يعرف أى شىء عن نشاط الرهبان الايرلنديين والاسكتلنديين في عقر دارهم ، ولكننا سوف نرى كيف وفقوا بوصفهم زعماء لحضارة الفرنجة ، بين التقاليد القديمة والروح المسيحية .

### الكانتوس رومانوس في الامبراطورية

#### شارلمان - التأثير الكلتى

بالرغم من أهمية الحضارة البريطانية الباكورة ، الا ان أول عهد حضارى مميز بحق قد جاء في أعقاب العصر القديم هو عصر شارلمان . وسر اتصاف هذا العصر بالحضارة الحققة هو ما يحدث فيه من اتجاه لَعْنَايَةِ النَّاسِ بأنواع شتى من المنجزات الروحية والفنية ، والى بدء تقديرهم لبدائع هذه المنجزات . واتسعت دائرة المتعلمين بقدر ملموس ، بعد ازدياد عدد المدارس ، حتى رغم اخفاق نفاذ قوانين التعليم الالزامى ، المنسوبة الى شارلمان - وهو اخفاق فى مثل هذا الوقت الباكر . على أية حال ، لقد نجحت فى الارتفاع بمكانة الفنون والآداب ، مدرسة البلاط و « الاكاديمية » - التى كانت أشبه بجمعية أدبية ملحقة بهذه المدرسة بالاضافة الى القوانين المختلفة التى أصدرها الامبراطور . وليس من شك فى ان المثل الأعلى للفن كان نفس المثل الأعلى الذى عرفت فى العالم القديم . واتجهت الجهود العلمية والأدبية الى فهم التراث الفكرى للعصر القديم والمسيحية الباكورة . ومن الحقائق الجديرة بالذكر ، اشتراك العنصر الجرمانى من امبراطورية الفرنجة فى الحياة الفكرية للبلاد ، وأستاذهم هو « الكوين » بلا جدال ، واستمرو فى التتلمذ على يديه ، ولكنهم أصبحوا فيما بعد أساتذة وقادة شأن جميع أتباع « الكوين » .

وخضعت الفنون والآداب فى عهد شارلمان - خضوعاً يكاد يكون كاملاً لنظرة الكنيسة على الزعم من اتجاهها الكلاسيكى ، ومن اليسير تعليل ذلك . فبعد انهيار العالم القديم ، ارغم العالم الانسانى المسيحى على المرور فى تجربة تقوى روحية، حتى يتسنى له تقبل التيارات الحرة الجديدة ذات النزعة العقلانية التقدمية . وشارك الرهبان فى عهد شارلمان بهمة لا تعرف الكلل فى استنساخ المؤلفين القدامى والمسيحيين لتزويد الاجيال القادمة بأعظم حافز للبحث . فما كان من المستطاع ظهور الحركة الانسانية ( الهيومانية ) بغير الاجتهاد فى الاستنساخ مع التحقيق الناقد ، الذى حدث فى القرنين الثامن والتاسع ، بفضل نجاح عهد شارلمان فى المحافظة على اغلب الكتابات الكلاسيكية للاخلاف فى نسخ مخطوطة .



وابتداء من لقاء « بيبان » القصير بالبابا استيفان الثاني سنة ٧٥٤ ، بذل جهد كبير لتنظيم الكنائس الغالية الفرنجية . ويمثل هذا التاريخ أيضا بداية الفكرة السياسية الداعية الى انشاء امبراطورية موحدة معتمدة على طقوس وموسيقى دينية موحدة . واعاد شارلمان سلطان الامبراطور في الغرب بعد ان توجه البابا في روما ( سنة ٨٠٠ ) . وكان حلمه يهدف الى انشاء امبراطورية واحدة ، وبذل قصارى جهده لتحقيق هذا الهدف . وظهرت اهتماماته المتواصلة بالمسائل الكنسية في المجمع الكنسي بفرانكفورت الذي ترأسه سنة ٧٩٤ . وكان شارلمان بالذات مولعا بالموسيقى الكنسية الى حد الحماس . وكما اُصلح البابا الجاد جريجورى التعليم في « السكولا » بروما ، اشرف شارلمان بشخصه على التعليم بالمدرسة . وتمشيا مع ما قاله الكوين : ينسب ادخال تعليم الغناء الى من يدعى سالبشوس . وأدى تحمس الامبراطور لممارسة الموسيقى وفقا للاصول الجريجورانية الصميمة الى احراق كل الكتب المتبعة للشعائر الامبروزية لضمان تحقيق وحدة في الأناشيد والطقوس . ومنذ عهد باكر يرجع الى سنة ٧٧٤ ، أوفد شارلمان بعض الرهبان لتعلم الغناء ، والحقوا بعد انتهاء تعلمهم في أديرة مختلفة . وبعد فترة قصيرة ذاع صيت كل من مدينتي مس وسواسون بفضل مدرستيهما . وتمتعت مس بوجه خاص بشهرة عالمية ، وعرف المنشيدون المسسنيون Cantares Mettenses في سائر انحاء الامبراطورية . وفي سنة ٧٩٠ ، ونزولا على الرغبات المتكررة التي أبداهها شارلمان ، أوفد البابا هادريان اثنين من المغنين المدربين الى الشمال ، وحملا معهم نسخا من الاغنيقونال . ووصل احدهما : « بطرس » سالما الى مس . أما الآخر فشعر بالمرض اثناء توقفه في « سان جال » وبعد ان برا من مرضه ، بقي هناك حيث عمل رئيسا للمغنين بكنيسة دير سان جال .

كانت الأديرة هي مراكز الحضارة الموسيقية الشارلمانية - الأوتونية بما في ذلك الموسيقى الدنيوية ، ( وعلينا ان نراعى بطبيعة الحال المنزلة الفريدة التي كان البلاط الملكي يحتلها ) . واقتداء بالمثل الملهم الذي ضربه الكوين عند ادراسته لدير « تورز » ، تركزت حضارة العصور الوسطى في هذه المراكز . واحتلت الموسيقى في هذه الحضارة الفكرية مكانة هامة . وساعدت الاصلاحات التي قام بها شارلمان على أحداث تقدم فوري في مدارس الرهبان، وتعلم الرهبنة في كل من فرنسا والمانيا ، واهتدت الأديرة البندكتية العتيقة الى حل وسط موفق بين مسائل الدنيا والدين . وتصاعدت من هذه الأديرة روح أسرت خيال المؤرخين المحدثين الذين أقاموا أحكامهم على البيانات الحماسية للقديس اكجيهارت (٩٨٠ - ١٠٦٠) راهب سان جال ، وان كانت قد افتقرت الى اكتمال الدقة ، ولذا جنح هؤلاء المؤرخون الى الاسراف في تقدير أهمية دير سان جال في المسائل الموسيقية ، بل والى الاعتقاد بانفراده في هذا المضمار .

و « سان جال » ناسك ايرلاندى بنى سنة ٦١٤ صومعة فى غابة كثيفة كانت تغطى البقعة التى انشئ فيها الدير بعد ذلك . وعاش هناك مع رفاق قليل حتى مات سنة ٦٤٠ . واهتدى كثير من الحجاج فيما بعد الى هذه الصومعة . وحوالى منتصف القرن الثامن ، تحولت دور النساك الى دير بنديكتى دقيق التنظيم . وقام هذا الدير فى الثلاثة القرون التالية بدور هام فى الحياة الحضارية للغرب ، وان كان ازدهاره كمدرسة يرجع الى الفترة التى تولى فيها الأسقفية جراينالد ( ٨٤١ - ٨٧٢ ) ، وهو راهب تعلم فى رايشناو . وتستحق أديرة عديدة أخرى اهتماما مماثلا ، بل وربما أعجابا أكبر ، ومن بينها دير رايشناو المجاور ، وكذلك دير القديس « امان » فى بلاد الفلمنك ، وفليرى على ضفاف اللوار ، والديران البروفنساليان لسان بيير فى موليساك وسان مارينال فى ليموج ، ودير وينشستر الشهير عبر القنال الانجليزى ، ولعل أهم مدرسة لتعليم الرهبان كانت قائمة فى سان مارتان فى « تور » تحت اشراف « الكوين » . واعتمد شارلمان عليه لتحقيق الغاية الكبرى التى كان يحلم بها : امبراطورية موحدة ، سكانها من المثقفين ثقافة عالية جامعة .

ولازمت الموسيقى الكنائسية حياة المتعبدين فى سسان جال ابتداء من الـ Invitatory Venite الذى يقام فى منتصف الليل ، حتى صلاة المساء فى اليوم التالى . وارتبطت اسماء الكثيرين من الموسيقيين المشهورين بهذا الدير ، من بينهم الاستاذ الشهير مارسيلوس ( ايرلاندى ) ، وتلامذته الثلاثة : « تيوييلو » ( مات ٩١٥ ) ، ويذكرنا تعدد جوانبه كمثال ومصور وحفار فى الخشب ، ومعماري وموسيقى برجال عصر النهضة ، و « راتبرات » ( مات سنة ٨٨٤ ) ، وهو من النبلاء السويسريين ، وتحولت أغنية Gallus الى أغنية شعبية . أما أهمهم فهو نوكر بالبولوس ( مات ٩١٢ ) .

شهد القرن الذى تلا وفاة شارلمان ( ٨١٤ ) الانحلال التدريجى للامبراطورية الشامخة التى أنشأها الملك العظيم ، وظهور « امتين » جرمانية وفرنسية ، ورغم فداحة ما حدث من تغير سياسى ، الا أن الحياة الحضارية على كلا ضفتى الراين لم تتغير تغيرا محسوسا ، وسارت الفنون والشعر والعلوم فى نفس الخطوط التى رسمها شارلمان والرجال الذين دعاهم لتعليم شعبه .

والى جانب مدارس الأديرة ، كانت مراكز التعليم العامة هى مدارس الكاتدرائيات ، واقتصر نشاطها على التعليم العلمى والاولى ، الا أنها بعد تدهور الأديرة احتضنت - على ما يبدو - فكرة العلم الموسوعى كغاية للتعليم ، وبذلك توتت بصفة أساسية رسالة نشر الحضارة العلمية والأدبية حتى ظهرت الجامعات .

ومن أهم مدارس الكاتدرائيات مدارس « شارتر » و « رانس » و تدين « رانس » بفضل شهرتها الى استاذها العالم جيربير من أوزباك . وخلال الفترة التي تولى فيها جيربير شئون التعليم ، استعادت « الفنون الحرة » أهميتها في التعليم . ومن بين العلوم الأخرى التي عنى بها جيربير نظرية الموسيقى ، ولكنه بدلا من أن يتبع قواعد من سبقوه من الغاليين الذين نفروا من نظريات الرهبان الاسكتلنديين العلمية ، جعل الدراسة تركز على بيوتيس . وبذلك انشأ اتجاها ساد الفكر والعلم الموسيقيين حتى نهاية القرن السادس عشر . واثرت في كل المدارس الأخرى الحركة التي شعت من « رانس » ، وركزت اهتمامها على العلوم الرياضية . واقتفت بها شارتر ، واكتسبت برعاية الأسقف فولبير شهرة في الممارسة الموسيقية العلمية مماثلة لشهرتها في تعليم نظريات الموسيقى . وصرح فولبير ذاته بأن معرفة نظرية الموسيقى وعلمها أمر اجباري . فلا قيمة للاغاني بغير هذا الفن *Sine cujus arte vera nulla valent cantica*

وأصبحت هذه النظرية شعارا لتصور القرون الوسطى لفن الموسيقى .

واتبعت مدارس الكاتدرائيات في ليبج ولاؤون واوترخت وفرايزينج وكولونيا المثل الذي ضربته كل من شارتر وريمس ، ولم تستطع مدارس الكاتدرائيات الجرمانية في هالدرشتات وهيلدهايم وماجد بورج وراتسبون ان تتنافس، ولو من بعيد - رغم احتفاظها بشيء من شهرتها الغابرة - مع المنجزات الرائعة لمدارس اللورين والمدارس الفرنسية . ويتوافق هذا الامتياز مع الصدارة التي احتلها الفرنسيون في ميادين العمارة والنحت والشعر وتحقيق المخطوطات .

يرجع ارتفاع مكانة المدارس الفرنسية الى طول استمرار التأثير « الكلتى » الواضح ، الذي حدث في سائر جوانب الحياة الروحية . وترجع أول هجرة للرهبان الكلتيين الى حوالى سنة ٦٠٠ ، وتبعها بعد قرنين من الزمان استعمار كلتي ثان ، وتولت الأديرة الايرلاندية تبعة النهوض بالعلم والأدب ، التي بدأها كاسيودورس في فيافريوم . على أنه من المحال التحقق من الاتجاه الذي اتبعته المعتقدات الكاسيودورية بعد نقلها الى الجزر البريطانية . ومع هذا فقد روت لنا المصادر كيف كانت الأديرة المشهورة في أرماج ومانجوز ، وليزمور مقرا لنشاط ملحوظ في الرياضيات والموسيقى ، وكيف كان الغرب يتخاطف أساتذة الموسيقى الايرلانديين . وحمل الرهبان الكلتيون الذين ساعدوا على تحقيق غايات شارلمان الخاصة بنشر التعليم ، بالإضافة الى تفوقهم العلمى ، مجموعة هائلة من الكتب . وكثيرا ما تتضمن المراجع الجرمانية والسويسرية اشارات الى « المخطوطات الاسكتلندية » *Scottice Scripti* وتدل فيما يحتمل على الكتب التي نقلت من مانجوز أو أرماج . وكانت كلمة « اسكتلندي » تستعمل للدلالة



على كل من ينتمون لأصل كلتي ، وكان الايرلنديون أيضا يسمون بكل بساطة بالاسكتلنديين

لم تتعرف ايرلانده واسكتلنده على الحضارة القديمة كتجربة فعلية على الاطلاق ، فلقد عرف الكلتيون روما المستعمرة على نحو مشابه لمعرفة الهنود لانجلترا الحديثة . ونتيجة لذلك ، فانهم لم يواجهوا الصراع المير بين التعاليم القديمة والايمان المسيحي الذي احدث رد فعل عنيف في البلدان التي عرفت الحضارة الكلاسيكية ، وجعلها ذلك صالحة الى ابعد حد لتحقيق توافق بين الفلسفتين والنظرتين الى الحياة ، فنقلت أفكارها لا الى الجيران الانجلوسكسونيين فحسب ، بل والى كل انحاء أوروبا المسيحية بوساطة الأديرة التي أقاموها في الامبراطورية الفرنجية ( فرانك ) وشمال ايطاليا(\*) . وظهرت مواطن هامة للحضارة الكلتيية في « سان جال » ولوكسوى ( ببورجونيا ) وليبيج ولاؤون . وبوبيو في كومبارديا . لم تكن المؤلفات النظرية في الموسيقى التي وضعها الكتاب الفرنجة والرومان مشبعة بالروح العلمية النظرية المحبة للاستطلاع التي عرفت عن الكتاب الايرلنديين ، ولكنها عنيت أساسا بالارتقاء بممارسة الطقوس . ويعتقد جال هاندشيسين بان يوهان سكوتس قد عرف البحث الشهير Musica Enchiriadis أقدم مصدر هام لتاريخ الموسيقى المتعددة الاصوات ، الذي اعتقد طويلا بانه من تأليف هوكبالد من « سانت أمان » ، وبانه قد ظهر في ايرلانده حوالي منتصف القرن التاسع . ويكشف هذا الكتاب عن معرفة وثيقة نفادة بنظرية الموسيقى المعتمدة على دراسة دقيقة للمصادر القديمة .

### فروع الموسيقى الجريجورية

عندما انقسمت الامبراطورية سنة ٨٤٣ ، كان قد تم امتزاج أصول طقوس الرومان والفرنجة . وسارت الموسيقى الطقوسية الغربية المعتمدة على الفن الجريجورياني في ركاب المبشرين ، وانتشرت ، فعرفها الاسكندنافيون والصقالبة الغربيون ، وكذلك اهل هنجاريا ، وحلت في عهد جريجورى السابع محل الطقوس « الموزارابية في اسبانيا ، ولم تبقى الطقوس الامبروزية الا في ميلانو التي بدت منعزلة في عالم الممارسة الطقوسية . ان هذا يفسر التشابه القائم بين المخطوطات الموحدة الموسيقية العديدة المحفوظة منذ بداية القرن التاسع التي سجلت ما بين الحضارة الفرنجية وسياسة الكنيسة من وحدة واتحاد في الغاية .

---

(\*) يلاحظ أن الرهبنة الايرلاندية كانت الاثر الادبي الاول من الرهبنة المصرية في وادي النطرون والتبائية .



ومع هذا فقد استطاع المبعوثون الرومان العثور في الغال على موسيقى كنائسية  
اختلفت اختلافا بعيدا عن الأناشيد الامبروزية الأقدم عهدا ، التي نبعت منها ،  
مما جعلها تدعى « بالكانتوس الغالية » Cantus Gallicanus . واثني جريجوار  
من تور على استعداد الغاليين لفهم الموسيقى ، ولكنه لاحظ أيضا تفضيلهم  
للمستحدثات الجديدة ، ونزعتهم الدنيوية ، التي تحكمت في المصير النهائي  
لموسيقى الكنيسة ، وساعدت على نهوض الفن الدنيوي . واضطر شارلمان بالفعل  
الى إعادة تنظيم الطقوس والشعائر والقداسات ، وقام بتنفيذ أهدافه كل من  
« بولس الشماس » المؤرخ العالم ، و « الكوين » وترتب على ذلك تضمين عناصر  
طقوسية غالية واضحة ، بيد أن جوهر الجزء الموسيقي في الانتيفونال  
الجريجورياني قد ظل بلا مساس . وحدث أبان حكم لويس الثامن ( ١١٤٠ - ١١٨٠ )  
تبادل أعماله الدسلا بين روما والامبراطورية حيث جعلت تصحيحها أكثر  
الأغاني الطقوسية حتى تتوافق مع آخر التطورات .

لم يكن من المستطاع محو الأغاني الكنسية الأصلية السابقة للجريجوريانية  
محوها تماما . ومن العجيب ان يستمر بقاء ملامح بيزنطية الأصل تغنى باليونانية  
في عدد كبير من الطقوس الغالية ، وطقوس غرب المانيا واجزاء من انجلترا . .  
ورغم حدوث انقراض شبه كامل لمعرفة اليونانية في جنوب الغال ، الا أن الرهبان  
قد جددوا استعمالها مرارا عندما جاءوا بها من الجزر البريطانية « واليونان  
الكبرى » Magna Giroecia (صقلية والجنوب الايطالي) . فكان يوحنا سكوتس  
ورفاقه الايرلنديون ، وكذلك بولس الشماس من العارفين باليونانية . وواصلت  
الأديرة الكتلية العديدة المنتشرة في سائر الانحاء النهوض بدراسة العناصر  
الطقوسية اليونانية .

لم تتوطد اقدام الفن الجريجورياني في الربوع الالمانية الصميمة . ويرجع  
جون الشماس كاتب سيرة جريجوري ذلك الى عجز الالمان عن تعلم الأناشيد ،  
« فلم تكن أصواتهم الخشنة التي تزار كالرعد قادرة على غناء التموجات الرقيقة  
لأن خناجرهم كانت تحسرج بعد الافراط في الشرب ، ولذا تعذر عليها أحداث  
التموجات التي تتطلبها الالمان الرقيقة » . ان هذا الحكم جائر بكل تأكيد ، ومن  
واجبنا تصنيف هذا النقد ، على أساس اختلاف اللغة . وبعد هذا العصر ، كشف  
تقدم الموسيقى في البلدان الجرمانية عن حدوث استقرار ملحوظ . وتجلت ظاهرة  
طريفة عند قيام البلدان الجرمانية باستحداث لهجة للأغاني البسيطة خاصة بهم ،  
كشفت عن نفسها في الخصائص اللحنية التي تخللت الموسيقى الجريجوريانية من  
أولها لآخرها . وواصلت شعوب الرومان تنمية الانحناءات الميلودية التي اتبعت  
حركة مترابطة . أما الأغاني البسيطة الجرمانية فأثرت المسافات الكبيرة وبخاصة

التاللات وتمسكت كل من التقاليد الرومانية والجرمانية باختلافاتها العنصرية ،  
وهكذا فعندما خضعت فنلده لتأثير البعثات التبشيرية الدومنيكية الباريسية  
في القرن الرابع عشر ، اتبعت لهجة الرومان ، بعد أن كانت تتبع في الأصل لهجة  
الأغاني الجرمانية البسيطة . وتعكس طريقة التدوين نفس الاختلاف . والتفسير  
الوحيد للمؤثرات التي أحدثت مثل هذه الفروق في اللهجة الموسيقية ، هو اختلاف  
السليقة الموسيقية للشعوب الجرمانية . وبغض النظر عن السبب ، فقد استمرت  
هذه اللهجة الغنائية البسيطة في البلدان الجرمانية حتى عهد الإصلاح الديني ،  
أما الجنوب فقد حرص على طابعه حتى عهد مجمع ترنتينو .

~~كانت الأناشيد التي يتألف منها ( الأورديناريوس ) - الكيري اليهسوز -~~  
~~والبلوريا والكريدو والسانكتوس والأجنوس ديبى - والتي اكتسبت فيما بعد~~  
أهمية كبرى في تلحين القداس ، أقل الأناشيد في الانتيفونال حظا من التزويق  
والحلية ، لأنها كانت في الأصل أما من الغناء البسيط تغنيها جموع المصلين  
( الكريدو والسانكتوس ) ، أو كانت من نصيب صغار القسس . لن نتحدث الآن  
عن تنظيم « الأورديناريوس » ، وأهميته الموسيقية ، بالنظر الى أننا سنتناول هذه  
المسألة في الفصول التالية . ويكفي القول بأنه عندما اختصت في القرن العاشر  
« السكولا » بغناء « الكيري » والأجزاء الأخرى بدلا من قيام عامة الناس أو صغار  
القسس بغنائها ، كانت هذه الأغاني البسيطة قد مرت بعهد من الارتقاء الفني  
الكبير ، ومن ثم استعملت كأساس لمحاولات تأليف موسيقى متعددة الأصوات .

على أن ما يدعى بالسكونسة sequetiae كان له أهمية بالغة .  
وهي نابعة من التهاليل الخالية من النص التي تحدث عنها القديس أغسطين  
بحماس كبير ، كانت الهيلوليا تغنى في الكنيسة الرومانية القديمة متضمنة لنغمات  
مزركشة يستمر غناؤها تبعا لطول نفس المغنى . ولاحظ دوراندروس المشرع  
القانوني الكبير في العصور الوسطى ومؤلف الصلوات الرسمية المنطقية الإلهية  
Rationale Divinorum Officium - وهو كتاب هام في رمزية القداس معبر  
عن الروح التي ألهمتها الكثير من الفن الوسيط - « قيام التهاليل بنقل الفرحة  
بالأبدية التي يتعذر التعبير عنها » . ويحدث ذلك في المقطع الأخير من « الانتيفون »  
للدلالة عما في حمد الله من معاني يتعذر الإقصاح والتعبير عنها . وكما لاحظنا  
في الفصل الخاص بالموسيقى البيزنطية : أن مثل هذه المزركشات كانت معروفة  
في التراتيل اليونانية ربما على نطاق أوسع . وانتقلت الألحان الجريجورانية من  
جيل لآخر عن طريق السماع بالاستعانة بعلامات تدوين النغمات الغامضة نوعا .  
مما أدى الى ازدياد اضطراب معاني الكثير من رموزها . في غضون قرون قليلة ،  
كانت الألحان التي تتبع الى حد كبير تراكيب المقاطع ، والتي يخصص فيها لكل

مقطع من النص نغمة مناظرة أسهل في الحفظ والخلود في الزمان . وكثبت نصوص  
للألحان التي بلا كلمات لضمان عدم حدوث اضطراب . وفي القرن التاسع ، سميت  
في فرنسا مثل هذه الكلمات المكيفة لكي تتوافق مع التهاليل « بالثرديات » *proses*  
لأنها تتبع سطور الموسيقى ، لا عروض الشعر . وبعد أن رسخت أقدام هذه  
المؤلفات ظهرت أعمال جديدة ذات أوزان عروضية ، وبذلك لم تعد تسمية « بروز »  
مناسبة ، لذا أفسحت المجال أمام الاسم الجديد سكونسة *sequence*  
ويتعارض مع هذا التفسير لكلمة « بروز » النظرية الحديثة التي جعلتها مشتقة  
من *Pro Sa* الاختصار اللاتيني لكلمة *pro sequentia* ويمكن تفسيرها  
على أنها تعني « الغناء بدلا من التهاليل الخالية من النص » ويرجع اسم  
*Sequence* إلى موضعها في القداس ، لأنها تظهر في أعقاب المجراديوال  
والهلويا . وربما كانت الكلمة ترجمة لاتينية للكلمة اليونانية *ἀκολουθία*  
وتعني تعاقب .

ثمة طريقة أخرى للتزويق الموسيقي ترجع إلى أصل بيزنطي هي العادة التي  
انتشرت بمرور الزمن في كل الموسيقى الطقوسية على وجه التقريب ، بوضع  
محشورات في أناشيد الكنيسة سميت « بالتروب » . والكلمات المحشورة أما تتكيف  
للتلاءم مع الموسيقى القائمة ، أو تؤلف الكلمات والموسيقى معا في نفس الوقت .  
ويراعى عادة الحرص على عدم المساس بالحن الألغاني التي يتألف منها القداس ،  
أما المتركبات ( المليزومات ) فكانت تحلل إلى نغمات مختلفة تتبع مختلف المقاطع .  
وكان من بين هذه المحشورات على سبيل المثال كيري

*fons pietatis, a quo tona cuncta eleison Proc edunct rex genitor*  
*elesion ingenite* « يارب » (يا مصدر التقوى ومنبع كل خير ارحمني ، وكيري  
يارب ) أنت الملك الوالد غير المولود ) وكيفت الكلمات الموضوعة بين قوسين حتى  
تناسب مع مجموعة النغمات المتركبة التي كتبت في الأصل كلحن لكلمة « كيري »  
التي ترددت وحدها . وبمضي الزمن « غزت » التروب ، كل أنواع موسيقى الكنيسة  
على وجه التقريب فلقد دخلت « التروب » حتى في « الرسائل الانجيلية » ، وتضمنتها  
الـ *Matin* واجزاء أخرى من القداس . ووفقا لهذه النظرة ، يصح  
اعتبار السكونسة « كتروبة » محشور في هلويا القداس .

وابتداء من القرن العاشر انساق ملحنو السكونسة في أديرة سويسرا وفرنسا  
وراء سليقتهم الفنية ، فابتعدوا عن الاكتفاء بتكييف النصوص بحيث تتوافق مع  
الأسطر اللحنية الطويلة ، واتجهوا عوضا عن ذلك إلى ابتكار اللحن والنص معا .  
وأسفر ذلك عن ظهور شكل من الشعر الأصيل الملحن بنغم مبتكر بسيطة متوافق  
مع مقاطع الكلمات أشبه بالتراتيل . وتعكس هذه السكونسة أثر الأغاني الشعبية،  
وكذلك شخصية ملحنها . وجدير بالذكر أن معاصري هؤلاء الملحنين قد لاحظوا



هذا الطابع الشخصى . فذكر ايكهارد ان الحان تورتيللو «فريدة مميزة . . وفيها عذوبة تدل عليها» . وشاع تأليف السكونسة فى القرن الثانى عشر ، حيث ظهر ميل الى تأليف مقطوعات اشبه بالتراويل نتيجة لازدياد شيوع السجع ، وتزعم هذه الحركة الشاعر الموسيقى الباريسى آدم دى سان فيكتور . وساعدت اشعار السكونسة البسيطة ، بمقاطعها المناسبة للموسيقى على ظهور آلاف منها مما ادى الى تعجيل الكنيسة بالعمل على القضاء على الحركة فى مجمع ترنتينو .

ترغما الأبحاث الموسيقولوجية الحديثة على تغيير نظرتنا الى هذا الشكل الهام من الشعر والموسيقى البسيطة ، وطبيعته . وان نستطيع انكار تضمن السكونسة آثار واهنة منحدره من « النوم » اليونانى القديم . ولعلها ترجع الى التراث المقدس القديم للكهان الدرويد . ومن الدعائم التى اعتمد عليها أيضا « التروباريون » اليزنطى ، وعلى ضوء الأبحاث التاريخية واللغوية الحديثة لا يمكن الأخذ بفكرة استمداده من تهاليل الهلوى وحسب ، التى أيدها أغلب المؤرخين ، الذين نسبوا أيضا الى « نوتكر بالبولس » أول محاولة لتنظيم « السكونسة » ، وتأليفها . وكشف كل من « بلومة » وهاندشين عن وجود عدة سيكونسات سابقة لنوتكر بالبولس وجدت فى سان مارسيل بليموج وغيرها من الأماكن ، ويتبين من هذه الحقيقة بلوغ السكونسة عند هذا الـ Stammerer الشهير فى سان جال أول مرحلة فى اكتمالها الكلاسيكى ، بدلا من القول بأنه أول من ابتكرها . والواقع ان علينا افتراض ظهور نصوص هذه السكونسات - التى ترجع فيما يحتمل الى عهد أقدم من نوتكر - مستقلة عن الهلوى فى مكان ما من المشرق ، أما متى وأين تم ابداع هذه الاعمال فأمر يتعذر تحديده ، ولكن هناك شيئا واحدا مؤكدا : قرابتها من أشكال المشرق الشاعرية .

فى بداية ظهور فن « الحشر » كانت السكونسة و « التروب » مقصورتين على الأديرة ، ولكنهما صادفتا فيما بعد انتشارا واسعا فى أبرشيات الكنيسة الدنيوية . ومع هذا فلم يعترف بهما أبدا كجزء رسمى فى الطقوس . وتمشيا مع الاعتراضات الكنسية والفيلولوجية التى أصدرها مجمع ترنتينو ، قرر البابا بيوس الخامس استبعادها باستثناء قلة مازالت باقية . وهذه النخبة القليلة هى سكوينسة عيد الفصح : Victimae Paschali Landes . المهداه الى ويو ( ١٠٢٤ - ١٠٥٠ ) راعى كنيسة الامبراطور هنرى الثالث ، وسكوينسة ويتسنداي Veni Sancte Spiritus وسكوينسة جسد المسيح Lauda Sion Corpus Christi de Sepem Doloribus Mariae Virginis ومؤلفه هو القديس توما الاكوينى ، وسكوينسة de Sepem Doloribus Mariae Virginis



المعروف أكثر من ذلك باسم Stabat Mater لجاكوب داتودي الفرنسيسكاني المتحمس في القرن الثالث عشر الذي كان ينتقل بين المدن الجبلية الإيطالية مترنما بالتراتيل حاثا الناس على التكفير عن خطاياهم . أما أشهرها كلها فهو Dies Irae ألفه توما من شيلانو خلال النصف الأخير من القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر ، ويغنى ضمن قداس الموتى . وبلغت أوزان الشعر اللاتيني في القرون الوسطى في هذه الأبيات الثلاثية الرائعة أسمى اكتمال . ويتحتم تخصيص مكانة خاصة بين مؤلفي السكوينسة للشاعر الموسيقى العميق هيرمان المسمى Hermanus Contractus أو الأعرج ( ١٠١٣ - ١٠٥٤ ) . وينتمي الى عائلة كونتات فيريجن الشفافية . درس في سان جال ، وعين راهبا بنديكتيا في دير رايشناو . وألف أبحاثا ومراجع هامة في الرياضة والموسيقى ، وان كان لا يعرف الأيسكوينسين جميلين Ave Praeclara Maria Stella . Alona Redemptis Mater, . وجمع هرمان في أنضج أعماله Salve Regina بين السكوينس والانتيفون في مؤلف موسيقى وقور مبتكر ذي وحدة عضوية . ونحن نحس في هذه المنجزات النفاذة بدء نصيح الموسيقى الغربية . فهنا يبدأ تاريخها ، وهنا يبدأ أيضا تاريخ الموسيقى القومية ، لأن الاختلاف بين السكوينسة الفرنسية والسكوينسة الجرمانية واضح جلي ( فلم تكن إيطاليا قد بدأت بعد القيام بدور فعال في هذا الميدان ) .

حدث ازدهار ثالث لشعر السكوينسة في بداية القرن السادس عشر في سان جال ، في عهد أسقفية فرانسيس جايزبرج ، ويرجع ذلك بلا شك الى المهام « تطويب » نوتكر .

شقت الموسيقى الدينية طريقها الى العالم عن طريق السكوينسة ، بيد أن الاتجاه المقابل مساو في أهميته ، فلقد حاول الرهبان أنفسهم الاستعاضة عن الأغاني الدنيوية الوثنية بأغاني مسيحية جديدة . ويدين الانجيل الذي ترجمه الى اللغة الدارجة أو تفريد بوجوده لمثل هذه الغاية .

### تدهور الفن الجريجورياني

بعد استحداث أعياد جديدة ، ازدادت ثروة الأغاني البسيطة Plain Songs زيادة ملحوظة . واختلفت المؤلفات الجديدة ، التي تكاثرت بلا توقف ابتداء من القرن التاسع ، اختلافا طفيفا عن الأغاني التقليدية في أسلوبها الموسيقي ، بعد اتباع اتجاه معين ، فيه تزودت نماذج الألحان بنصوص جديدة ، وبرزت فيها انتيفونات جديدة ، وتضمنت بعض الألحان سسبعين أو ثمانين تنويعا . وهكذا

صادفت الطريقة والصنعة القديمتان للعصر المسيحي القديم ، كما تمثلت في الـ heirmos البيزنطي نظيرا مشابها عند الغربيين في العصر الوسيط .  
لم يتغير الاسلوب تغيرا ملموسا ، وان كانت اللغة الموسيقية للمؤلفات الجديدة وبخاصة في التجاوبات قد ازدادت ثراء .

وبهذا العصر وصلنا الى نقطة تحول في تاريخ الموسيقى . وتقوضت دعائم الصرح المشيد بعد جهد بسبب الافتقار الى الارشاد ، والعجلة في استنساخ المخطوطات وعجز المغنين عن تقديم أغاني رقيقة . ودق المفكرون في القرن العاشر ناقوس الخطر ، بمجرد ادراكهم الانحلال الذي حل بعالم الفن الجريجورياني ولكن أصواتهم ذهبت في ادراج الرياح . وتسبب الموسيقيون المحترفون القليلو الخبرة في القرن العاشر في تداعي البناء الشامخ لهذا الفن العظيم . وفي بداية القرن الحادي عشر ، تنبأ المعقبون ورواة تاريخ الفن بتواري حتى ما بقي من آثار هذا العصر العظيم . وبعد اختفاء الرواة لم تستطع الاجيال التالية معرفة أكثر من آثار مشوهة ، فعجزت عن تخيل الرونق والفخامة اللذين احاطا به في فترة نضجه . وهكذا نشأ « تقليد » يبدو فيه فخما لمجرد اتساعه وكميته لالنقاء انشائه . وفي القرن الثاني عشر ، توقف الفن الجريجورياني الحق عن الحياة ، أما الفن الذي انشأ على أنقاض هذا الفن القديم ، فكان بناء جديدا هو ما يدعى بالموسيقى « الوزونة » musica mensurata

فما هي الأسباب المباشرة وغير المباشرة لسقوط الفن الجريجورياني ؟ نلعل السبب الأساسي هو سرعة انتشارها ، وتحمس روما ورسالتها لتحقيق هذه الغاية . ورأى منشدو الشمال الغربي أنه من العسير عليهم استيعاب هذه الموسيقى الشرقية في صميمها لتعارضها مع سليقتهم وتقاليدهم الموسيقية وإذا كان العلماء الموسيقيون - وبخاصة جويدو وشارحه اريهو السكولائي - قد رأوا أن واجبهم يحتم عليهم المحافظة على قواعد الموسيقى ، ومن هنا وضعوا نظاما واضحا في التدوين الموسيقي ، فإن ما حثهم على ذلك كان اضطراب انتشار التقاليد الجريجوريانية في ممارستها . ولا تعارض بين عرف محلي عتيق حث رعاته على الاحجام عن تقبل أي أسلوب أجنبي موسيقي مع دعوة روما الى الاشراف على الموسيقى وتصحيحها ، وفرضها ، ذلك رسميا على كافة الانحاء ، بقصد توحيد الاغاني الطقوسية والممارسات الموسيقية . وبفضل الانتيفونال انتقلت ممارسة الأناشيد الجريجوريانية الى أطراف العالم المسيحية ، ولكن الموسيقى بعد ابتعادها عن مركز سلطانها ، فقدت الطريقة الصحيحة لأدائها ، كشعاع الضوء الذي يخفت بمجرد ابتعاده عن بؤرته الأصلية . كانت المخطوطة

الأصلية تستنسخ عشرين أو ثلاثين مرة ، وبذلك زحفت جيوش الاغلاط على المستنسخات . وردد هذه الحقيقة القديس برنار وهو يختم بحثه عن الأناشيد الكنائسية عندما لاحظ : « قارن بين انتيفونال - رانس - وانتيفونالات سواسون واميان وبوقيه ، وعليك ان تحمد الله اذا وجدت أى تشابه حتى في الصفحات الأولى ذاتها » . وعبر اريبو عن نفس الرأى : « فيما سبق ، كان الموسيقيون والمغنون يبذلون قصارى عنايتهم عند كتابة المخطوطات واداء الأغاني المدونة . ثم مضى وقت تنوسيت فيه هذه الاعتبارات وتوارت » .

وتسببت معارضة الفطرة الموسيقية للفرنجة والغاليين المقيمين بمنأى عن روما في حدوث سبب مباشر آخر لانحلال الموسيقى الجريجورانية : « التروبة » الذى تأثر به تأثرا سريعا كل موسيقيي الأوردينارى في القديس (الأورديناريوس) فلقد حلت أغاني ذات طابع معقد بدلا من « الالحان البسيطة Plain Songs الأصلية ، بل وزادت الالحان الجديدة ذاتها تعقيدا بتأثير « التروبة » وبمضى الزمن ، لم تبق صغيرة أو كبيرة دون تأثر بهذه الطفيليات . وقبل حدوث التنظيم المحدد لمادة الأناشيد الذى طالب به العلماء النظريون واللاهوتيون فتحت المحاولات الهلعة الأولى في البوليفونية آفاقا جديدة حافلة بالبشائر والامكانات سرعان ما شغلت العقول المتأملة المتحمسة .

وازداد الغموض في تفسير المذكرشات الجريجورانية ( الميسياتا ) ، وكاد التراث يختفى بحلول عصر النهضة . وشوه الناشرون في القرنين السابع عشر والثامن عشر الالحان ، وفرضوا عليها أطارات ايقاعية جامدة حتى يسهل اصطحابها لتألفات الأرغن . وبذلك تحولت الأناشيد الجريجورانية الى أغاني عادية أقرب الى الاطراد مع مصاحبة أرغنية سادت الى أن بدأ جموع البنديكتيين في فرنسا يتزعمهم جيرونجه وبوتيه وموكر حركة أحياء حقيقة للتراث الجريجورىانى ، وقارن هؤلاء العلماء كل المخطوطات الميسورة ، واثبتوا ما حدث من مسخ في النسخ المطبوعة من الأناشيد . واثبتت كتب الطقوس التى نشرها الرهبان البنديكتيون في « سوليم » تفوقها وتوافقها الأكبر مع التقاليد الصميمة . وخضعت المسائل المختلف عليها للبحث العلمى ، في المجلدات التالية من المجموعة الشامخة المسماة Paléographie Musicale ( ظهرت ابتداء من سنة ١٨٨٩ ) ، وبذلك استعادت الموسيقى الجريجورانية عظمتها الأثيلة ، بعد ظهور Motu Proprio للبابا بيوس العاشر ( ١٩٠٣ ) ، بفضل المثابرة وجرارة حماس الفاتيكان التى ساعدت على تخطى كل الصعاب . كما ساعدت الطبعة التى أصدرها الفاتيكان على تيسيرها للكنائس الصغرى . ومع هذا فمما يدعو للأسف استمرار وجود الممارسات التعسفية للمصاحبات التألفية في أغلب الكنائس



الكاثوليكية • وما قام به « رهبان سوليم » من أروع أمثلة البحث العلمى • ومن المستطاع القول بأن مشكلات الأناشيد الجريجورية المستعادة قد تم حلها ، أما الإيقاع فما زال محاطا بالغموض رغم جهود « الدوم كرو » وأقرانه الرهبان • وتكفى مقارنة النظريات التى جاء بها زعماء علماء الموسيقى الكنسية فى تخيل صورة الإيقاع لكى تكتشف الفجوة التى تفصل بينهم •

### الأناشيد الجريجورية فى الفن الدينى العالمى لعصر الرومانسك

ليست الأناشيد الجريجورية مجرد شكل من أشكال الموسيقى ، ولكنها تمثل عصرا ، وتحتل مكانة هامة فى تاريخ الفنون والآداب وتاريخ الحضارة على السواء ، فلقد استمرت قرونا طويلة نوع الموسيقى الوحيد المعترف به رسميا ، والذي يمارس ويعلم • بعد أن ظهرت الأناشيد الجريجورية فى روما ، انتشرت ، ونقلها رسل البابا إلى سائر أنحاء العالم المسيحى • ووقعت فى صراع مع الحياة ، والشعائر الدينية ، وموسيقى الشعب عندما حاولت قمع كل شئ آخر ، أو استيعاب العناصر الوطنية • وكان عليها أحيانا مواجهة صراع مرير ، كما حدث فى أسبانيا • كما عجزت فى أحيان أخرى عن فرض نفسها على العادات المحلية ( فى ميلانو على سبيل المثال ) • ولكن الأمر انتهى بانتصارها وشيئا فشيئا استوعبت « الأناشيد الجريجورية البسيطة » ، كل أنواع الموسيقى الأخرى كان أبناء العصر الوسيط يستمعون فى المزامير وتهاليل الهللويا وصورها المتعددة ، والخطوط الملحنية المكتوبة بعناية ، وفى رسوخ « الكنتوس بالانوس » رسوخ البازيليكات ، أى إلى أشياء لا يمكننا استحضارها الآن ، لأن ما نحصل عليه هو مجرد فن يحاول إعادة إحياءه • ونحن نعجب بالالحن الجريجورية المستعادة ، عندما نستمع إليها ، بل وأصبحنا قادرين على الشعور بحرارة إيمانها ، وإن كان مجرد أقدامنا على تقديمها مصحوبة بالأرغن كاف للدلالة على عدم ادراك الإنسان الحديث لجوهر هذا الفن •

يحتاج جمال الأناشيد الجريجورية إلى الدراسة ، وزيادة الألفة • وكما بدا الفن الرومانسكى فى نظر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كتعبير غريب عن عصر بربرى • كذلك كانت هذه الموسيقى السامية توضع دائما فى الفصول التمهيدية الخاصة بالموسيقى البدائية • وحظيت العمارة الرومانسك بإعادة التقدير عند تذوق الفن الوسيط ، ولكن أكثرنا ما زال عاجزا عن الاعتقاد بأن الموسيقى كانت ركنا هاما فى العصر الرومانسك • اختلف فيها الاختلاف الكبير بين الفنيين الدينى والدنيوى الذى عرف عن القرون الأخيرة من الشعر المسيحى القديم ، لأن مجرد وجود فن دنيوى كان متعارضا مع روح العصر • وكما حدث



في العمارة ، قامت الموسيقى باستيعاب عناصر دينيوية حتى تسخرها لخدمة العبادة ، وأصبحت بجمال ألحانها أقوى دعائم الفن الرومانسك العالمى ، وأبلغها تأثيرا . تمثل هذه الموسيقى الطقوسية الكبيرة عصرا في حياة الشعوب اتحدت فيه الخصائص القومية البطيئة التطور بفضل القوة الموحدة الكبرى للبابوية . وجمع المغنون والموسيقيون الألحان ، وابتكروها لتمجيد الكنيسة ، فلم يكن الطموح الشخصى وبريقه قد عرفا بعد .

ونتجلى الصلة الوثيقة بين الموسيقى الجريجورانية والفن الرومانسك عندما نفحص الملامح الأسلوبية للعمارة الرومانسك ، ونقارنها بموسيقى العصر . . احتفظت كل من العمارة والموسيقى - بوصفهما قد نبعا من التراث الرومانى والبيزنطى - بخصائص مميزة ، لم يظهر فيها في نهاية العصر القديم أكثر من محاولات أولية ، كالابتعاد عن روح الفن التشكيلى ، والولع بالزخرف بدلا من ذلك . واستمرت هذه العناصر سائدة نوعا . غير أنها قد امتزجت بمؤثرات شرقية وعناصر كلتية ولومباردية ، أضفى عنفوانها البربرى الحيوية على الفن الرومانسك ، وتفوقت على النحت النورماندى والانجلوسكسونى البدائى ، التعابير الكلتية الأكثر ميلا الى الزخرف . وحدث شىء مناظر لذلك في تأثير الموسيقى على عهد شارلمان . واستمر الاسلوب المسيحى الباكر في الكنائس الحالية من النقود ، أو من أى نقوش منحوتة ، بدت أشبه بالألحان الوقورة الخالية من الحليات في الأناشيد البسيطة الباكرة . وفي القرنين العاشر والحادى عشر ، عندما أظهر الفن الجريجورىانى ميلا الى البناءات الكبيرة المعقدة وولعا بالزركشة ( الميسماتبا ) في الحليات التى لا حصر لها ، عرضت طرز العمارة المختلفة من لومباردية ونورماندية وراينية وغيرها من الألوان المحلية العقود المستديرة ، واستخدمت الأعمدة والأروقة بقصد الحلية، ووفرة من الزخارف المنحوتة . لم تكن مداخل الأبنية قد كشفت بعد عن أى وحدة في تصميمها . فلم تكن الأسقف المسطحة برسومها الملونة في الكنائس الجرمانية والأقبية المستديرة في كنائس جنوب فرنسا وليدة الجدران . أنها كانت مجرد حلول للمشكلة الضرورية لآكمال المكان المقفل . تساما مثل الميلوس الدائم التغير في الأنشودة غير المحددة بأى حدود . وعجزت التماثيل المنحوتة واللوحات الحائطية الضخمة التى استطاعت الأبنية الكبيرة ان تضمها عن تحقيق وحدة البناء . ولم تحقق رسالتها في تمثيل المعنى الفنى ، وفقا لأصول فنونها الأصلية فنهض النحت بدور يكاد يكون زخرفيا بحتا . أما الأمثلة القليلة من التصوير التى مازالت باقية ، فكشفت - رغم ما تحدثه من تأثير هائل - عن ميل واضح الى الزخرف . وحذا الموسيقيون والفنانون حذو العلماء ، فاقترضوا على مهمة توضيح التراث الذى انتقل الى الأخلاف .

يتبين من تأمل العالم الرومانسك كيف اتحدت الحياة الروحية والفنية للعصر ، رغم نبوعها من أحوال وحاجات متنافرة منفصلة ، في إيقاع جمع بين كل مكوناتها ، وزودها بمظهر محدد المعالم ، ومع الاعتراف بعدم معرفة العصر الرومانسك للسمات الدرامية الخصيصة التي تميزت بها العصور اللاحقة ، إلا أنه يأسرنا الآن برصانته ورسومه وانتظام أشكاله ( سيمتريتها ) ، فحيثما تأملنا ، سواء في أسفار « الخلاصات » عند العلماء ، أو الكاتدرائيات في عالم المعمار أو تراتيل الموسيقيين وأناشيدهم ، أو حوليات المؤرخين بتأملاتها الفلسفية الرصينة ، فإننا سنرى كيف أضفى الجلال الجاد - من مخلفات ازهى عصور الرومان - على هذا العصر جلالاته استقرائيا حقا . وتتساوى مع هذا الجلال الروحانية الكامنة التي اعتدنا ادراكها وتقديرها في أبنية العمارة الرومانسكية وحدها ، لأن الأبحاث العلمية وأغلب المؤلفات الأدبية لم تحظ بغير اهتمام العلماء ولكن هل نستطيع حقا تقدير معنى ووظيفة الكاتدرائيات العظمى لو أننا استبعدنا منها جانبا أساسيا من الفن والحياة الرومانسكية التي ملأت قاعاتها بالنغمات والالحان ؟

كانت الأحوال الاقتصادية بسيطة ، تبعا لما ترويه المصادر الميسورة . والظاهر أن الناس كانوا لا يحصلون إلا على ما يسد رمقهم . ومع هذا فقد ارتفعت في كل البقاع التي بلغت فيها الأوضاع السياسية شيئا من الثبات كاتدرائيات شاهقة توحى بأن من كانوا يقطنون المدن والبلدان التي بنيت فيها هذه الكاتدرائيات كانوا الوفا مؤلفة من السكان ، لا العدد الضئيل نسبيا الذي لا يملأ أكثر من قاعة كنيسة . وقامت حتى الأديرة التي كانت لا تأوى أكثر من بضع مئات من الرهبان ببناء كنائس فسيحة . لم تتكافأ البساطة السائدة في الحياة ، وشح عدد السكان مع مثل هذه المنشآت العديدة التي ارتفعت كشاهد على مدى الإيمان الدينى عند الناس في العصور الرومانسكية فهي تمثل المثل الأعلى البندىكتى في التواضع والقدسية . كما تمثل أيضا الأيديولوجية الأرستقراطية التي يسرت سبل إنشاء هذه الكاتدرائيات . وازداد الخلق عند أهل العصر الرومانسك اقترابا في النظرة البندىكتية الجريجورية من الحياة وشعائر العبادة ، أكثر من اقترابه في النظرة الفرنسيسكانية الصوفية التي آمن بها الانقياء في العصر القوطى . واستمرت الطقوس الدينية بتمجيد الرب الأعظم أو الحاكم . لا عجب إذا شيدت لهذا الرب بجلاله وجبروته قصورا لم يعرفها أى ملك على الأرض ، وإن يسبح بحمد هذا الرب ليلا ونهارا في المزامير والتراتيل . وتجسم في هذه الموسيقى المثل الأعلى الدينى الرومانسكى . ولولا ذلك مازاد الفن الدينى العالمى في هذه القرون عن مجرد نماذج نمطية في العمارة والنحت والأدب . أن ما قاله القديس أغسطين منذ مئات السنين هو أبلغ تعبير عن شعار الفن الرومانسك العالمى :

- ترنموا بأصواتكم وقلوبكم
- وبكل ما تؤمنون به في ضمائرکم
- أنشدوا الأناشيد الجديدة ، لا بالسنتكم وحدها
- بل وبأرواحكم

### الموسيقى الدنيوية في عصر شارلمان

صورة الموسيقى الدنيوية والروحية الشعبية في فن القصور على عهد شارلمان وما بعده أحفصل بالألوان من الفن الطقوسي المطرد . ففي إشعار هذا الفن اللاتينية ، عاشت الأغاني الجرمانية والفرنسية الوصفية في رداء عتيق ، وتناوبت التأثير مع قصائد هوراس ، وشعر كلاسيكي آخر حديث الألحان مصحوب « بالكمان » أو « الهارية » . ولن يحول عدم وجود وثائق موسيقية ممثلة لهذا الشعر دون شعورنا بأنه كان موسيقيا بلا منازع . وبعد قليل نصادف أول نماذج من الشعر الفرنسي القديم كالأغنية المسجلة سنة ٨٨٢ احتفاء بترهب القديسة أولاليا ، ومن أسف أن الموسيقى فقدت ، وإن أمكن التحقق من عنوان « السيكونسة » اللاتيني الأصل :

Cantica Virginis Eulalie Concine Suovissone Cithara

والمؤلف على غرار نموذج فرنسي - بأنها كانت تحتاج إلى « منستيريل » لعزف الاصطحاب على آلة موسيقية . لم يختلف تقليد « القيثاريات » القديمة بعد انحلال الامبراطورية الرومانية الغربية . ومن دلائل شعبيتها اللوائح والقوانين العديدة التي أصدرتها المحافل المختلفة لتحريم عزفها . نعم لقد عمرت القيثارة في أوروبا الغربية امدا طويلا في القرون الوسطى . ويرجع ذلك من ناحية إلى تشابه تصميمها مع آلة المصاحبة التقليدية التي كان الشعراء الكلتيون يستخدمونها . وأصبحت الآلة الكلتية القديمة : الكنارة - وسبق لها أن تمتعت بشعبية كبيرة في أوائل العصور الوسطى - من بين الآلات الموسيقية الأساسية في عصر شارلمان وتسمت باسم الروتا *rotta* ، وهو الاسم الشائع في ألمانيا الوسطى ، ويعادل الاسم الأيرلندي القديم *crot* أو *cruit* والاسم *crwth* في ويلز . ومن المستطاع أدراك مدى عتاقة هذه الآلة مما جاء في كلام ديودورس الصقلي ( القرن الأول ق م ) عن استعمال الشعراء الكلتيين لها . وأسمائها فينانتيوس فورتونانتوس ( ٥٣٠ - ٦٠٩ ) أسقف بواتيه ، والشاعر اللاتيني الأول في عصره بالكروتا الانجليزية *chrotta bratanna* . وإلى جانب «الروتا» ، كان عصر شارلمان يؤثر الهاربة ، وتمتعت بشعبية كبيرة في الجزر البريطانية ، وأصبحت الآلة الآسيوية القديمة التي أولعت بها بيزنطة ولعا مماثلا



لولع البريطانيين بها ، وثيقة الارتباط بالانجليز حتى اسمها الاوروبيون حوالى سنة ١٠٠٠ بالقيثارة الانجليزية Cithara anglica . ونسب دانتي هذه الآلة الى ايرلانده ، وما زالت ترمز الى هذا البلد ، ومن معالمها المميزة .

ومن اصل آسيوى ايضا الاجراس التى نقلها الكلتيون الى اوربا منذ وقت مبكر . كان شكل الاجراس الاولى مماثلا لشكل قمع السكر . ولا بد ان صوتها كان اقرب الى القبح . اما الشكل المعروف لاجراس كنائسنا فمن ابتكار القوطيين ، وتكرر منذ ذلك الحين الرنين الذى تميزت به هذه الاجراس ، والى جانب الاستحسان الذى صادفته الاجراس خلال العصور الوسطى لصوتها الموسيقى ، فانها كانت تقوم بمهمة تنظيم الحياة اليومية للناس . ففي فرنسا ، ابان القرن الثالث عشر ، انقسم اليوم الى ثلاثة اقسام : الصباح matins والظهيرة midi والمساء vespers وتدىق الاجراس فى السادسة صباحا ( دقة Ave Maria وفى الظهيرة والمساء ( دقة Vespers ) . وبعد ذلك بفترة ، سميت الاجراس التى تدىق فى الصباح والظهيرة والمساء باجراس انجيلوس Angelus ويعزى نظام دقات الانجيلوس الى البابا يوحنا الثانى والعشرين . وفيه يدق الجرس على النحو الآتى : ثلاث دقات ثلاثية متكررة ، ثم تسع دقات . ويدعى جرس الظهيرة « نون » none وهى كلمة مأخوذة عن اللاتينية ، وتعنى الساعة التاسعة بعد شروق الشمس . ومنها اشتقت كلمة noon الانجليزية .

ثمة عادات قديمة عديدة مرتبطة باستخدام اجراس الكنيسة . اشهر هذه العادات ، وربما اقدمها « الكيرفيو curfew (couvre — fen) وهى فى الاصل اشارة يدقها الجرس للتنبيه الى اخفاء النيران ، واطفاء كل الانوار ، وترك العمل عند حلول المساء ، وشاعت هذه العادة فى شتى انحاء اوربا فى العصور الوسطى واتبعتها كل طبقات الشعب . وتحدد « اجراس الحصاد » و « اجراس القاء البذور » ساعات رداء الحصاد والانتهاه منه ، حتى تنظيم مواعيد العمل للجميع ، و « جرس السوق » اشارة لبدء البيع . ويدق « جرس الرحيل » فى حالات الوفاة ، ويدق الآن بعامة بعد الوفاة . ويمكن اجمال كل ذلك فى العبارة التى نقشها أحد الرهبان باللاتينية على أحد الاجراس :

( ارثى الموتى ، واحطم البرق واثبت السبت ، واوقف الكسالى واشتت الارياح ، واهدئ القساة ) (\*) .

---

(\*) Funera plango, Fulgura Frango, Sabbata pango Excito lentos, dissipo ventos, paro cruentos.



وتمشيا مع ما ذكره القديس أغسطين وكاسيدورس ، عرف الغرب الأرغن قبل أمد طويل من قيام الامبراطور البيزنطي باهدائه الى الملك بيبان ( ٧٥٧ ) .  
وتؤكد هذه الرواية منمنمات عديدة ولوحات الحفر البارز . ولكن الحقيقة المثيرة للاهتمام هي تحول هذه الآلة التي كانت دنيوية بلا منازع عند استعمالها في الشرق الى رمز للموسيقى الدينية في الغرب . وكان عازقوها يجندون حتى عصر الإصلاح الديني من بين رجال الدين في الأغلب . وبعد سنة ٨٠٠ بامد قصير ، ارسل الخليفة هارون الرشيد أرغنا من صنع أحد الاعراب الى شارلمان ، ووضع في إحدى كنائس آخن . واعتمد هذا الأرغن على النفخ ، ونغمه رقيق الى حد مدهش ، وصنع أرغن آخر بناء على طلب شارلمان ، ووضع في الكاتدرائية .  
وما لبث الرهبان الجرمان والفرنسيون والانجليز ان انهمكوا في صنع آلات مماثلة ، بل واستحدث الصناع الوطنيون في انجلترا عادة زخرفة أنابيب الأرغن، وساعدت آلات الأرغن الصغيرة التي صنعوها لدقة تنغيم الأناشيد البسيطة ، كما اعتمد عليها كآلة مساعدة في تعليم الغناء . أما مداها فيبلغ اوكتاف دياتوني واحد . لم تحتو هذه الآلات على لوحة للمفاتيح . بل كانت مفاتيحها الواحاً خشبية صغيرة ذات وضع رأسي ، كتب على كل حرف النغمة التي تعزفها بشد اللوحة الى أعلى ، وبذلك يصل الهواء الى أنابيب الأرغن ، ويتوقف الصوت عندما تترك اللوحة « لتعود الى مكانها » . هذه الطريقة في العزف يمكن التيقن منها من عدة مصادر معاصرة تدحض الفكرة الشائعة عن خشونة عزف الأرغن وبطنه وثقله خلال العصور الوسطى ، لأن هذه الآلات الصغيرة لم تكن ثقيلة أو بطيئة .

وحوالي منتصف القرن العاشر ، تصادف بالفعل آلات أضخم ، لعبت دورا هاما في طقوس الكنيسة ، فظهر أرغن عملاق ، قبل بوجوده في ونشستر سنة ٩٨٠ ومع ان هذه الآلة قد احتوت على ربعمائة أنبوبة تقريبا ، الا أنها لم تحتو على لوحة للمفاتيح . فلم تظهر مثل هذه اللوحات الا في القرن الثاني عشر ، وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، أدى تزويد الآلة بالأزرار(\*) الكثيرة الى تعقيد حركتها الآلية، وازدادت صعوبات عزفها ، برغم الاستعانة بلوحة للمفاتيح . ووصفت المفاتيح الاولى فليل أن عرضها بلغ من ثمانية سنتيمترات الى اثني عشر سنتيمترا ، وسمكها خمسة سنتيمترات ، أما طولها فمن نصف متر الى ما يقرب

---

(\*) المفاتيح تتحكم في أنبوبة أرغنية واحدة ، والأزرار تتحكم في مجموعات من الأنابيب ، ويكفي الضغط على مفتاح واحد فتصدر النغمات المحكومة بالزرر مجتمعة في تآلفات هارمونية تختلف ألوانها الصوتية حسب كل مجموعة .

الوتر • وينزل المفتاح الى عمق يزيد أحيانا عن الثلاثين سنتمترا ، ولذلك يكون تحريك الأصابع عسيرا ، بطبيعة الحال ، وبخاصة في الجو الرطب ، عندما ينتفخ الخشب ، فكان على العازفين استخدام قبضة أيديهم وكيعانهم ، ومن هنا جاء المصطلح Organnum Pulsare ومصطلح Orgelschtagen أى « ضرب » أو لكم المفتاح ( وفعل يضرب يستعمل بمعنى يعزف ) • أما الارغن الكبير الذى ظهر فيما بعد ، بلوحات مفاتيحه العديدة ، ودواسسته وازواره المتنوعة ، فمن نتاج العصر القوطى •

من بين الآلات الأخرى ، علينا التحدث عن « البسالتري » المستوردة من أسبانيا ، وإن كانت من أصل عربى فارسى ، و « الكمان » أهم آلة من آلات القرون الوسطى وتعزف بوساطة القوس • وامتدت الكمان كأغلب الآلات الأخرى الى شكلها الغربى الأخير ( الفيولينة ) خلال العصر القوطى التالى • وزود الشرق الغرب أيضا بعدد من آلات النفخ والايقاع ، وصادفت الناي والطرومبيتة والقوقر الكورنو وكذلك الصاجات والطبل العسكرى استحسانا عند الموسيقيين الدائمين التنقل من مكان لآخر • وتثبت المنمنمات الباكراة من العصور الوسطى مدى الولع بالـ Chimes ، وهى مجموعة أجراس برونزية صغيرة كمثرية الشكل أو شبه كروية معلقة فى عارضة ، يطرقتها عازف أو أكثر بقواديم معدنية صغيرة •

بالإضافة الى « السكونسة » ، بأنواعها المختلفة ، وكانت الشكل الأساسى للموسيقى الدنيوية ، المعروف فى سائر الانحاء ، فإننا نصادف بطبيعة الحال تراثا غنيا من الأغاني المدرسية والاساطير وأغاني الصبابة ، وسنتحدث عنها فى فصول قادمة ، وإن كانت من حيث الترتيب الزمنى تتبع هذا الفصل • ومع هذا فعلى أولنا أن نتابع مصير الأغنية الجريجورانية والنماذج الموسيقية التى انبعثت منها ، وبذلك تكتمل لنا صورة دور الفن الجريجورى فى تاريخ الحضارة •

استمر بلا هوادة الصراع الذى شنه الكتاب من أباء الكنيسة ضد الموسيقى العلمانية ، وكان مصوبا بوجه خاص ضد الموسيقى الدخيلة فى بيوت العبادة • على اننا اذا ارتكنا فى حكمنا على بنود التشريعات الكنسية المختلفة ، سيتضح لنا أن الموسيقى الدخيلة ، التى خشى بأسها الى درجة كبيرة ، لم تتعرض لى محو على الاطلاق • فلقد عبر مجمع كافايون ( ٦٥٠ ) عن مقتته للأغاني البذيئة التى قد تسمع فى الاحتفالات الدينية وتكريس الكنائس والاحتفال بذكرى الشهداء ولم تحل كل الجهود التى بذلت لمخالص من الموسيقى خارج الدين دون ان تحظى دائما بممارسة الناس لها والكلف بها ولا يخفى أنها قد استهوت حتى القسيس أنفسهم ، واضطرت الكنيسة الى تذكرتهم على الدوام بعدم تسليم عقولهم

وتعريض سمعتهم للخطر ، بالاستماع الى عروض المنستريل وهم الشعراء  
المغنون باصطحاب الآلات الشعبية ، وأمر مجمع « قور » ( ٨١٣ ) القسس  
بالتزام الحذر من كل الاشياء التى قد تثير غرائزهم عن طريق السماع أو الرؤية  
على السواء ، كان أهم ما عنت به السلطات الكنسية هو طريقة الغناء ، ولذا  
اتجهت الى تذكير رجال الدين بوجوب الحرص على تقديم غناء محترم فى أماكن  
العبادة ، وغناؤهم يشترك فى تمجيد الرب وتهذيب المؤمنين . وأمر مجمع  
جلاسجو ( ٧٤٧ ) بعدم قيام القسس بمحاكاة رقة الأداء الناعم للشعراء  
الدنيويين ، أو الذبذبات المأسوية التى يلجأ اليها الممثلون ، لأن هذا قد يحدث  
اضطرابا فى النصوص الدينية . من كل هذه التعاليم يتبين بحق ، أنه رغم ازدياد  
الموسيقى خارج الدين إلا أنها استطاعت توطيد أقدامها .

فى الحركة المرتبطة باسم « هيلديراند » ، الذى أصبح فيما بعد البابا  
جريجورى السابع ، اشتد تركيز اهتمام دير « كلونى » على الإصلاح الدينى  
والكنسى . وبعد منتصف القرن الثانى عشر ، أصبحت « كلونى » مركز حركة  
كبيرة تضم مئات من الأديرة فى كل أنحاء أوروبا ، بل وفى الأراضى المقدسة .  
وتركت هذه الحركة طابعا على كل جوانب الحياة ، وجدت المعارضة القوية للفن  
والعلم الدنيويين ، وحجبت التقوى والزهد مثل أسيرة  
شارلمان فى الإيمان بالثقافة الجامعة . كانت الخصائص التى  
ارتكنت اليها هى النظام والطاعة والتواضع والعفة والكرم  
وممارسة تزداد الزامير ، والحق إن العناية بالمزامير كانت من أهم اتجاهات  
الإصلاح فى دير كلونى وما يتبعه من أديرة ، وهذه حقيقة طالما تناساها المؤرخون ،  
وظهر ميل الى إطالة طقوس الكنيسة ، ومضاعفتها الى ما هو أكثر من الشعائر  
الكنائسية الرسمية ، حتى أصبحت تشغل اليوم بطوله ، وطبقا لما يقوله أصحاب  
الحوليات : كانت المزامير اليومية تتجاوز المائة مزمرا كان « أودون » الأسقف  
الكبير فى دير كلونى موسيقيا كاملا ، وهو الذى رفع من شأن الدير فجعله من أعظم  
مراكز الرهبنة فى العصور الوسطى ، وقيل بأنه كان ينشد المزامير فى زيارته  
التفتيشية . واثنى عليه كل من ترجموا حياته ، وأشادوا باستاذيته ومهارته  
الموسيقية وكما حدث فى عهد جريجورى الأعظم الذى يصحح اعتباره النموذج  
الذى اقتدى به « أودون » ، أصبحت الموسيقى وسيلة لترويض النفس . وبوسعنا  
أن نتبين فى هذا الجو الصارم الورع عدم الترحيب بالعلوم والآداب . لقد كانت  
أديرة كلونى صداقة مع تعاليم جريجورى الأكبر ، وكان الوقت المخصص  
للإنسانيات ضئيلا ، وظللت كلونى هى المقر الأساسى للتأثير الدينى فى غرب أوروبا  
ابتداء من القرن العاشر حتى منتصف القرن الثانى عشر . وكان أسقفها - ويلي  
البابا فى المكانة - هو أهم شخصية فى إكليروس الكنيسة اللاتينية .



## معنى الموسيقى من الناحية النظرية والفنية والفلسفية

مع أن الأديرة والمدارس الإيطالية لم تشارك بالكثير في سبيل تقدم الفنون والآداب في العصر الرومانسك الباكر ، إلا أنها استطاعت اخراج شخصية هامة واحدة على الأقل : جويدو داريزو ( ٩٨٠ - ١٠٥٠ ) . وما يعرف عن حياته قليل ، غير أن الاشارات اليه في مؤلفات المعاصرين ليست نادرة على الإطلاق . ويمكن أن مولده غير مؤكد ، وعلى الرغم من الأدلة التي تشير إلى ( توساكانا ) كمسقط لرأسه . وناصر الدوم جرمان موران القول بأن جويدو قد ولد بالقرب من باريس وتلقى تعليمه الباكر في دير القديس مورديه فص ، ومع أن الاحتمال لم يلق أى اهتمام ، بالرغم من اشارة بعض المخطوطات الى وجوه مؤلف يدعى جويدو دى سانكتوماورو ، إلا أن المسألة مازالت قيد البحث . . . ويتبين من عدم مشاركة ايطاليا بدور فعال في الجوانب العلمية والأدبية مدى هيمنة التعاليم البندىكتية والجريجورانية . وعلى هذا فمما يثير الدهشة مصادفة رجل على قدر كبير من العلم بين الإيطاليين الى حد تلقيبه : صاحب النيافة جويدو المؤلف الموسيقى العالم . وثمة ملامح معينة في أعماله تبين بصورة مقنعة أنه كان من أنصار الإصلاحات « الكلونية » . كان جويدو ذا أريزو يرمى الى تعليم المغنى بأقصى قدر مستطاع من السرعة حتى يتسنى له غناء الألحان غير المألوفة بمجرد القاء نظرة الى المدونة المكتوبة . ولتحقيق هذه الغاية ، تفاوض عن كل شيء « لا يمت بصلة الى الغناء الجيد واعتبر كل ما وصفه الفلاسفة غير جدير بالذكر » . وهكذا ، وتبعاً للقواعد الكلونية ، تكون الغاية العلمية قد طرحت جانباً .

عندما ظهر جويدو في التاريخ لأول مرة ، كان يشغل رهباناً في دير بندىكتى في « بومبوزا » ، وهناك قام بتعليم الغناء ، واخترع طريقته التي يستطيع من يتبعها - وفقاً لروايته - التعلم في غضون خمسة شهور ، ما كان يعلم فيما مضى خلال عشر سنوات . ودفعته غيرة زملائه الرهبان الى الهجرة الى أريزو ، حيث بقى الى أن ذاعت شهرته ووصلت الى روما . ودعاه البابا يوحنا التاسع عشر ( ١١٢٧ ؟ ) لاثبات طريقته ، وسلم جويدو الى البابا « انتيفونال » مكتوباً بطريقته الجديدة في التهوين . وبعد أن شرح القاعدة ، استطاع البابا لدهشته «غناء لحن غير معسوف له دون الوقوع في أى خطأ» . ويتلخص ما قام به جويدو - الموسيقى - في تنظيم المحاولات المهوشة السالفة لأعداد مدونة موجزة بطريقة مازالت تعد أساس تدويننا الحديث، ويعد من أهم أحداث تاريخ الموسيقى .

في التدوين الوسيط ، كانت العلاقة بين طبقات النغم تدون على وجه التقريب فحسب ، وأما أن هذه الطريقة في التدوين قد نشأت في الشرق - وهو



ما اثبتنا صحته من قبل - فأمر واضح من اسمها اليوناني « نوما » : *veŭya* بمعنى اشارة \* وعلى ذلك فاننا نصادف فيها طريقة للتوجيه معتمدة على اشارات اليد ، وفيما سبق من زمان ، لم تكن الاشارات الشبيهة برموز الاختزال ، والتي كانت توضع فوق الكلمات ، تدل على طبقة النغمة أو المسافة ، واقتصرت مهمتها على ايضاح اتجاه حركة اللحن ، ولم تكن قادرة على أكثر من التحديد الغامض لارتفاعه وانخفاضه \* ولو تذاكرنا طريقة التدوين الموسيقي عند اليونان القديمة بوضوحها ودقتها ، فاننا قد لا نصدق مدى بدائية مثل هذه الطريقة في تدوين الموسيقى \* ومع هذا فعلى ان نفترض ان الطريقة الكلاسيكية لم تعرف في العصور الوسطى \* ان يبدو ان ايزيدور الاشبيلي المؤرخ الموسوعي كان يجهل حتى وقت متأخر في بداية القرن السابع ، وجود أية طريقة معروفة لحفظ الموسيقى عند الاسلاف : « وفي حالة عدم الاعتماد في الحفاظ على الموسيقى على السماع والذاكرة فانها تضيق لتعذر تدوينها » \* هذه شهادة لا تحتل أي نزاع ، ومنها يتبين انه حتى لو صحح الاعتراف بوجود طريقة التدوين القديمة في القرون الاولى من العصر المسيحي ، فانها كانت قد نسيت تماما منذ ذلك الحين \* وترتكز طريقة تدوين النومس على اشارات شفوية سابقة لها ، فكان المغنى يغنى عن ظهر قلب ، ويشاهد ايماءات الوجه أو المرتل الذي يعتمد على « النومس » \* لم تصبح النومس أكثر من عمل مساعد لعون الذاكرة » - كما قال هوكوبالد عنها في القرن العاشر - الا بعد استحداث تدوينها بالخطوط ، وحقت أهمية كبرى \* وفي البداية اعتمد جويدو في طريقته للتدوين على خط واحد أو خطين ( ويكتفى عادة بخط واحد ) \* ومع ان هذه الطريقة قد خففت نوعا من غموض النومس ، الا ان غموض تدوينها لم يتلاش كلية \* واستحدث جويدو طريقة مؤلفة من أربعة خطوط وبينها ٣ مسافات يشار اليها بمفاتيح تحدد النوتة فساعد ذلك على القضاء على كل غموض \* وإلى جانب هذا الابتكار الهام في عالم التدوين المعتمد على رموز ، اخترع أيضا مجموعة من المقاطع للدلالة على كل نغمة بمفردها في السلم الموسيقي \* وربما بدت كلمة « مخترع » مضللة نوعا لرجوع مثل هذه الطرائق ( التي أصبحت تسمى بالهجاية الموسيقية ) الى أمد بعيد \* وتشهد الآثار الصينية والمصرية واليونانية الباكورة بسبق استعمالها \* ولكن اختراع جويدو كان له أثر حاسم على التعليم الموسيقي في الغرب \* فلقد استخدم المقاطع الستة في ستة سطور من ترتيل قديم على طريقة الشاعرة القديمة سافو موجه الى يوحنا المكدان \*

Ut queant laxis Resonare fibris  
Mira gestorum Famuli tourum  
Solve Polluti Labili reatum  
Sancte Joannes.

والمسافات بين النغمات المختلفة التي ترتبت على هذه الطريقة الجديدة في التدوين الموسيقي ، كانت نغمة كاملة بين « أوت » ، « وري » ، وبين « ري » و « مي » وبين « فا » و « صول » ، وبين « صول » و « لا » . أما المسافات بين المي والفا فهي نصف نغمة ثم بين سي وأوت نصف نغمة كذلك . واثبتت الطريقة صلاحيتها للتطبيق لأي مقام بشرط مراعاة المسافة بين المي والفا وموضعها في السلم . وفي فرنسا وإيطاليا ، نظر للمقاطع « أوت » ، ري ، الخ على أنها مساوية للنغمات دو ، ري ، الخ . وحلت في جميع البقاع عدا فرنسا الدو محل الاوت باعتبارها أجمل وقعا على الأذن ، وينسب الى جويدو بالإضافة الى ذلك اختراع ما يدعى بخريطة اليد الموسيقية لجويدو . وتتألف من رموز تمثل نغمات السلم الموسيقي وما يقابلها في مفاصل اليد اليسرى ، وتستخدم في تهجية النغمات في الصولفيج وفيها تناظر كل نغمة من السلم الموسيقي مفصلا في اليد يشير اليه معلم الغناء . وعندما يحفظ التلميذ موقع النغمات على كفوفهم ، تصبح المسافات والسلالم سهلة الحفظ وكأنها على « أطراف أصابعهم » .

ويسر ما قام به جويدو من اصلاح لكل دير وكنيسة الحصول على نسخة مطابقة للانتيفونال ، مما أدى الى التقليل من أهمية السكولا كانتوروم باعتبارها المكان الوحيد الذي يراعى فيه بامانة التعليم عن طريق السماع . وفي الحق أن أهمية « السكولا » قد بدأت تتضاءل ، ولم تسترد مكانتها الا عندما ناصرت الفن البوليفوني العظيم في عصر النهضة .

تم الجمع بين كتابات جويدو وأبحاث المؤلفين الموسيقيين الرئيسيين في مجموعتي المختارات الهامة التي نشرها كل من جيربرت وكوسماكر . وعرفتنا هاتان المجموعتان بالمؤلفات التي تناولت النظرية الموسيقية وفلسفتها ابتداء من القرن الثامن حتى القرن الخامس عشر ، أي ابتداء من عصر الفن الجريجورياني العظيم حتى تدهوره . ويسرترعى الانتباه كيف انتقل العلم الجريجورياني والموسيقى الجريجوريانية من استاذ الآخر ، دون انقطاع ، ابتداء من عهد شارلمان حتى عهد جويدو ، وبعد ذلك اخبا ذكر هذا التراث شيئا فشيئا .

ويدهش المرء عند الاطلاع على هذه الابحاث لما حدث من ازدهار غير عادي للنظريات والمذاهب التي كثيرا ما تشط تجاه الخيالات والأوهام ، وبخاصة عندما تبحث في أصل الموسيقى ، فمن هو مخترع الموسيقى ؟ كان هذا سؤال من الاسئلة التي عنى بها الكثير من المؤلفين . وحيث تحبيذا قويا كل من جيروم من مورافيا وأرسطو المزعوم - وهما باحثان موسيقيان من القرنين الثاني عشر والثالث عشر - نسبة ذلك الى « جوبال » ابن قابيل ، وكثيرا ما تصادف

نظريتهما حتى العصور الأحدث عهدا، إذ ظهرت في كتاب Musurgia (روما ١٦٥٠) للعالم والأثرى اليسوعي الجرمانى اثاناسيوس كيرخر ، وأشار الشاعر الانجليزى تشوسر ومعاصروه جملة مرات الى أصل الموسيقى ، وربطوا أيضا بين ذلك وبين جوبال ، أو توبال ، كما كانت تكتب في مراجع العصور الوسطى نتيجة لتشابه رسمى الحرف T ، والحرف I في اللغة الانجليزية في العصور الوسطى ، وهكذا تحدث الشاعر الانجليزى تشوسر في ديوانه Court of Love « عن توبال ذاته بوصفه أول موسيقى » . وقال ويكليف ان توبال هو أبو المغنين على الهاربة والارغن . واعتبر مؤلفون آخرون فيثاغورس أباً للموسيقى، بينما استمر آخرون يشبطون بعيدا في شطحاتهم التى ربما ساقطنا الى غير ما نرجو .

كان منهج تعليم الموسيقى في المعاهد التى خضعت للمذاهب الكلونىة يتألف من تدريس الغناء . وكانت مهمة الموسيقى اكمال العبادة وتعميقها . وكان المفروض قيامها بالتعبير عن المشاعر والعواطف الدينية التلقائية . ومن جهة أخرى ، فاننا نلاحظ كيف اتجه الموسيقيون المتفقهون بين رجال الدين الى مناصرة وجهة نظر الفنانين . ويبين من الفقرة التالية المنقولة عن كتابات هوكبالد في الجزء الثانى من مختارات جيربرت أيضا كيف نشط التنافس بين الموسيقى الدنيوية وموسيقى الكنيسة الرسمية : « يبذل هازفو الناي والكنارة وغيرهم من الموسيقيين والمغنين الدنيويين أقصى قدر من العناية حتى يستثيروا المتعة بمبدعاتهم الفنية والحانهم ومؤلفاتهم ، ويتبادر لنا باعتبارنا أصحاب شرف التعبير عن كلمات رب الجلال المقدس أنهم محرومون من أى فن ، ونهمل شأنهم . ولعل الأوفق لنا البحث عن جمال الفن في الأشياء المقدسة ، ذلك الجمال الذى ينتقسه المثلون والموسيقيون لغرورهم » .

لا جدال ان راهب « سانت أمان » قد شعر بما فى أغاني الطقوس من جمال وكمال ، ولكنه لم يحاول العثور عن مبررات لذلك فى مذاهب وعادات الزمان الغابر كما فعل أسلافه المباشرىون . لقد اراد مساسيرة عصره فى خطاه ، ولم يتردد فى توجيه اللوم الى معاصريه لافتقارهم الى معرفة المسائل النظرية فى الموسيقى فذكرهم بالنستريل ( الأدبائية المغنين ) والشخصاتية المتجولين ، وكيف يحاولون - رغم ما يتعرضون له من ازدراء - ارضاء الجماهير بالارتقاء بفنهم ، وفى القرن التالى أصغر الكتاب بالفعل على ضرورة دراية موسيقيى الكنيسة بالموسيقى دراية كاملة . ففى رأيهم أن هذا هو ما سيميزهم عن « النستريل » . وسرعان ما قابلنا آراء اقنعتنا بتغير الزمان ، برغم هيمنة مثل كلونى ، فصرح جون كوتون العلامة الكثير الأسفار والباحث الموسيقى الانجليزى ( ١١٠٠ ) بعدم



نفع أى مغنى يفتقر الى العلم النظرى : « استطيع تشبيهه بالسكير القادر على  
الامتداء الى منزله ، رغم جهله المطبق بالطريق الذى أوصله اليه » . ومن  
المستطاع اجمال نظرة الباحثين فى العصور الوسطى فى القصيدة المنسوبة الى  
جويدو دا اريزو لها ، وذكرها جيروم من مورافيا فى مستهل بحثه :

موسيقىوكم ومنشدوكم يعيشون بمعزل كل منهم عن الآخرين .

هؤلاء يرتلون ، وأولئك الفن الصحيح يفهمون .

من يغنى دون أن يعرف يعنى انه حيوان .

حيوان يستخرج من آلة الالحان لا الفنان .

انما العلم الموسيقى هو المضمن(\*) .

كشف كل المؤلفين فى عصر الرومانسك عن خليط غريب من النظرات المحافظة  
والتقدمية . فلقد قدروا جميعا التقاليد وكتابات أباء الكنيسة ، وإن كانوا قد  
حرصوا على مسأيرة ركب التقدم . كان جون كوتون عظيم التقدير لحكم  
الماضى ، ومع هذا فقد أظهر شيئا ما من التحرر والعصرية . ومعرفته بأصل  
الموسيقى الطقسية مشوبة بالغموض . كأغلب معاصريه ، فكان يعتقد فى الأسطورة  
القائلة بان البابا جريجورى هو الذى قام بتأليف الالحان وتنظيم موسيقى  
الكنيسة الرومانية بمساعدة الروح القدس ( ويذكرنا هذا أيضا بمدى عراقية  
الأساطير الجريجورانية ، ومدى ضالة معرفة الناس بأصل هذه الموسيقى ،  
وتاريخها ، حتى فى عصور مبكرة . كالقرنين العاشر والحادى عشر ) ، ولكن هذا  
الانجليزى التقى أصرا أيضا على وجوب الاعتراف بحقه وحق قرانه فى تقديم  
موسيقى الكنيسة وتلحين شعائر العبادة . ولقد توسع أغلب الكتاب فى ترديد  
أسطورة جريجورى والروح القدس لمواجهة الشعبية الواضحة للموسيقى  
الدنيوية وأصروا على القول بحضور الملائكة شعائر الصلاة والاستماع الى  
الموسيقى الدينية . ويثير الدهشة كيف انتشرت فى القرون  
الوسطى هذه الفكرة على نطاق واسع ، وكانت قد ظهرت  
أصلا فى كتابات القديس يوحنا كريسوتوم ( فم الذهب ) والقديس باسيليوس  
و « بيد » وكوتون فى انجلترا ، وبرناردى كليرفو فى فرنسا أنصارا لهذه الفكرة  
من بين الكتاب القدامى ، وبوسعنا تتبع هذه الفكرة حتى بداية القرن الرابع

---

(\*) Musicorum et cantorum, magna est distancia Isti discunt, illi, Sciunt  
que componit musica. Non qui canit quod non sapit diffinit bestia Bestia non  
cantor qui non canit arte sed usu Non uerum facit ars cantorem sed do-  
cumentum.



عشر • وفي هذا العهد يصادفنا أول باحث موسيقى ومؤرخ يتخذ موقف السخرية من موسيقى السماوات عندما حدثنا يوهانز دي جروشسيو ( ١٣٠٠ ) • عن الكتاب الذين زعموا « أن ما جعل الموسيقى مستحبة هو قيام الملائكة بممارستها » • ويردف المؤرخ المتشكك قائلا : « ومع هذا فإن الكلام عن أغاني الملائكة يخرج عن اختصاص الباحث الموسيقى ، اللهم إلا إذا كان من رجال اللاهوت أو الانبياء • وبذلك يمثل جروشيو أول كاتب لا يتهم على موسيقى الكنيسة وحدها ، كما يتضح بجلاء وجود علاقة ما بين اتجاهه الساخر وما نصادفه لأول مرة في تاريخ الكتابة الموسيقية من وصف لموسيقى الحضارة والموسيقى الدارجة • ويبين من البحث المتعاطف الذي تناول به جروشيو هذه الموضوعات أننا قد دخلنا عصرا جديدا •



## **الفصل السادس**

---

# **ازدياد انتشار الفن الجريجوريانى**

( م ٩ - الموسيقى فى الحضارة الغربية )





## بزوغ الدراما من الطقوس

أولع الناس على الدوام بالغناء ، وسمحت لهم الكنيسة باستعارة موسيقاها لغايات غير مرتبطة بالعبادة الدينية . كان أبناء العصر الوسيط يغنون المزامير و « الكانتيكالات » في الكنيسة ، ويضخيفون اليها أغنيات من تأليفهم . وعندما يغادرون الطقوس يحفظون في ذاكرتهم الحانا يحولونها الى أغاني للحب . . . وسمحت لهم الكنيسة بغناء أغاني غير دينية ملحنة على غرار الأغاني التي قصت بها الاشادة بالحب الالهي ، وسمحت بالغناء في خضم المعارك الحربية ، لأنها كانت تعرف ان أبناءها سيعودون الى كنيستهم بعد المعركة ، عندما تهدأ سورة القتال والى قديسيهم والعذراء . وستكفر عن نفسها ذات الشفاه التي ترنمت بأغاني الحب والسخرية والهزل والدم وهي تنشد معلنة خضوعها للكنيسة الأم معلمته الأولى . وأظهرت الكنيسة ميلا للتجاوز عن هذه المسائل . إذ كانت الواقعية الصريحة للعصور الوسطى تتخفى وراء مثالية تغفر للانسان ضعفه حتى تستطيع هدايته الى واجبه نحو ربه .

الدراما كامنة في كل دين . وقد اتخذت الفرائض الدينية مختارة ، ومن تلقاء نفسها ، المظهر الدرامي المسرحي ، وان كانت الايماءات والكلمات وحدها لا تكفى لنقل الافكار المتولدة ، ومن هنا جاء دور الموسيقى والرقص في اكمال لغة التعبير . وهكذا تعد الطقوس الكاثوليكية ، وتفاعلاتها الدرامية مسئولة عن ظهور المسرح الوسيط في كل من صورتيه الدرامية ، الجادة والكوميديا . وكان قد حدث اتجاه تطوري مماثل في العصور الكلاسيكية عندما بزغت الدراما اليونانية من أعماق شعائر ديونيزوس . وربما اعتقد المرء ان الفن المسرحي في العصور الوسطى قد صادف بالفعل في المبدعات الهائلة للتراجيديا اليونانية والكوميديا اللاتينية المكتملة عند الرومان دعامة راسخة يرتكن اليها . نعم لم يغب المؤلفون الكلاسيكيون ، واستمرت قراءتهم ، بل ومحاسناتهم ، فتمتع كل من « تيرنس » وبلوتوس بوجه خاص ، بشعبية كبرى . ولكنهم كانوا معروفين في المدارس ليس الا وعلى الأخص في أورليان وفلوري - سور - لوار بفرنسا . ولقد نشر

جوستاف كوهين مجلدين رائعين من الكوميديات اللاتينية التي كتبت بفرنسا في القرن الثامن عشر .

كانت نقطة بداية المسرح في العصر الوسيط محاولة تعريف الأميين بحقيقة الأحداث الأساسية المرتبطة بالديانة المسيحية . ويمثل الرعاة الذين كانوا يقدون الى روما في اعياد الميلاد تجاوب العوام مع محاولات الكنيسة ، فكانوا يعزفون بمزاميرهم أمام صورة العذراء ، أو كالفلاحين الالمان أو البوهيميون - الذين اعتادوا حتى في القرن التاسع عشر الطواف في قراهم متنكرين في زي ملوك المجوس . نعم لقد اعتمد مسرح القرون الوسطى في بدايته على مثل هذه العادات الساذجة ، لا على محاكاة أوربيدوتيرنس . علينا الا ننسى أيضا المجموعات الكبيرة للتمثيلات الدينية والعبر الاخلاقية التي مثلت الفن المسرحي ، ربما حتى عهد شكسبير . كما بقى المسرح الرئيسي في فرنسا ( هوتيل دي بورجونى ) حتى وقت متأخر ( القرن السابع عشر ) منتصيا الى أخوة ممثلى مشاهد حياة السيد المسيح في العصر البسيط .

كان الفن الدرامي في مهده فنا دينيا ، وخرج المسرح من الكنيسة . وكان الممثلون في البداية خدام الطقوس ، والتمثيلات التي يعرضونها مشاهد مأخوذة عن الدراما الدينية ( المأساة الالهية ) . ومن هنا استمد الممثلون الاتقياء الذين ظهروا في بداية الفن الدرامي المسيحي ثروتهم الانفعالية من ايمانهم ، وتقدمت الدراما الطقوسية في الغرب . وثمة دلائل على وجودها ، من «مون سان ميشيل» في شمالي فرنسا الى بارى بجنوبى ايطاليا ، ومن «سيلوس» باسبانيا الى فيينا في النمسا، ومن براج في بوهيميا الى يورك بانجلترا . كان هناك محوران للطقوس دارت الدراما الدينية حولهما : البعث وقصة الخليقة . وما علينا الا البحث في نصوص الكتاب المقدس ذات الطابع الحوارى ، والتي كانت تغنى في احتفالات هذين الحدثين ، حتى نستطيع الاهتداء الى أصل الدراما المسيحية . كان الكاهن يضمن الشعائر الطقوسية التي بدت في نظر جموع المصلين قصيرة مجردة للغاية ، مواقف انجيلية ، فيها مشاهد تعتمد على الحوار ، ويحتفل بها في اليومين الآتين : عيد الميلاد والفصح ، كانت الدراما قصيرة في جوهرها : خلاصة مبسطة للكتاب المقدس ، تعرض بطريقة وقورة جادة . وسرعان ما طالب الاجتهاد الشخصى بمكان اكبر في الدرامات الطقوسية . وتحرر الممثلون في تناول الكتب المقدسة ، واحتفظوا باللاتينية للتراتيل والتجاوبات والمواظ ، وقدموا المحاورات باللغة الدارجة . وتثير بعض التمثيلات الانتباه لأن ترجيعاتها في اللغة الفرنسية القديمة ، وتمتد أحيانا وتتحول الى أحاديث قصيرة . وحدث خلط مماثل بين اللغتين الجرمانية واللاتينية في التمثيلات الجرمانية التي ترجع الى نفس العهد،

ومهدت هذه الترجيعات والمحاورات القصيرة الطريق لتأليف تمثيلات كاملة بالدارجة ، لدينا منها عينات فرنسية من عهد باكر جدا . وقام بأداء هذه التمثيلات أمام المذبح رهبان وشماسون . وبعد تقديم هذه التمثيلات بالعامية انتقل عرضها من المذبح الى بوابة الكنيسة ، واستعيز عن رجال الكنيسة بالعوام الذين ما لبثوا ان الفوا جماعات متآخية من المثلين .

لما كانت الدراما الطقوسية بمثابة شعائر في صورة مكبرة ، لذا اعتمدت اعتمادا كاملا على الموسيقى ، واعتمد عليها الجانب الأكبر منها . وفي حالات استعارة اللحن الطقوسى ، كان يستعمل بطبيعة الحال نفس اللحن المتبع فى الأناشيد الطقوسية . أما فيما بعد ، فعندما كان مؤلف الدراما يكتب محاوره لمناسبة خاصة ، فانه كان يؤلف عادة الألحان التى تغنى فيها النصوص الجديدة . ولاغربة اذا اتبعت هذه الألحان لفترة ما الاسلوب العام والروح العامة للموسيقى الجريجورانية ، ولذا فانها كانت تغنى بطريقة الطقوس . على أننا عندما ندرس موسيقى مثل هذه الدرامات الطقوسية فى صورتها التى حفظت فيها سبتين لنا أغلب الظن ، أنه مع الاعتراف باتباع الألحان الشبيهة بالأغاني للتقاليد الجريجورانية ، الا أنها قد كشفت عن خاصة انسانية للغاية ، وتركيز فى التعبير، مما يثبت بعد الفن الجريجورى عن أن يكون وسيلة فاقدة الشخصية لاجراء الطقوس .

ويتبين الطابع الموسيقى الصريف لتمثيلات الطقوس من احتواء العديد من المخطوطات على الموسيقى مدونة . وقد نشر ادموند دى كوسماكر مجموعة قيمة من الموسيقى المأخوذة من مثل هذه التمثيلات . ويظهر من بعض النملات الموجودة فى المخطوطات أنهم قد استخدموا أوركسترا بمعنى الكلمة . فالى جانب الارغن ، الذى كانت له الصدارة ، استعملت أنواع من آلات النفخ والوترات و « بطارية » كاملة من آلات الايقاع ، وسنرى كيف استعملت حتى المدافع فيما بعد لتضخيم تأثير مشاهد الروايات الدينية المعروفة ( تمثيلات الاسرار ) .

وتقننا أية دراسة مستفيضة للدراما الطقوسية . والشبيهة بالطقوسية وتمثيلات الاسرار ، بزيف ما يقال عن وجود حدود قاطعة تفصل بين النوعين كما ذكر بعض المؤرخين ، أن مثل هذه النتائج ماكانت لتستخلص لو أن الباحثين لم يغفلوا فحص الجوانب الموسيقية لهذه المبدعات الدرامية ، وحتى فى حالة عدم تيسر الموسيقى فى مدونات للأناشيد البسيطة Plain Songs يسهل قراءتها فان كلمات الشخصيات الدرامية تستدعى موسيقى خاصة فى كل موضع هام ، وتسببت الأغاني التى حشرت وفقا للمشينة فى تصعيب قراءة التمثيلات الى حد ما ، ولكننا اذا استطعنا التفكير بعقلية ابناء العصر الوسيط ، وحاولنا الاستماع الى



الموسيقى وحوادث الرواية تجرى ، فأننا نكسب انطباعا قريبا لما تحدثه تمثيلات  
آلام المسيح أو قصص الكتاب المقدس مزودة بالموسيقى .

من المستطاع اكتشاف أول مظاهر للحوار الدرامي في طقوس الكنيسة في  
القرن التاسع ، عندما ازدهرت « السيكونسة » و « التروبة » . والتروبة - كما  
سبق ان لاحظنا - جمل وعبارات دارجة تحشر ضمن الاجزاء المغناة في القداس،  
مما أدى الى تضخمه ومن الترويات المعروفة على نطاق واسع ولاقت استحسانا  
كبيرا ، تروبة « تويتللو » لاستهلال (انترويت) قداس عيد الميلاد « من هو هذا  
الطفل الذى تكرمونه بأناشيدكم العديدة ؟ »

Qui est iste quer quem tam magnis prae dignum vociferatis.  
كانت هذه التروبة التى ظهرت حوالى سنة ٩٠٠ تغنى بوساطة مغنين مختلفين  
يتناوبون عرض القصة . ومن هنا فانه يمكن تتبع أقدم آثار لصيغ الطقوس بالصيغة  
الدرامية ، التى ساعدت على ظهور الأنواع المختلفة من تمثيلات الأسرار .  
واعتمدت الاجزاء المحشورة فيما بعد على اللغة الدارجة دون مساس بالنص  
الطقوسى الذى يغنى باللاتينية . يبدو أن هذه المتضمنات قد لاقت شعبية كبيرة ،  
وهو ما يعزى بلا شك الى قيامها بنقل معانى الاحتفالات الى البسطاء الذين  
يجهلون اللاتينية . وكانت ترجيعات هذه « الترويات » فى صورة المحاورة  
ويصعد مساعد الدياكون المصرا ب حيث يقرأ أو يغنى نصا من أعمال  
الرسول وفى مواجهته قسيسان أو ثلاثة بالزى التقليدى يستجيبون لغناء الترويات  
وغيرها اللاتينية أصلا بالدارجة . وفيما بعد تحولت نصوص التروبة وأعمال  
الرسول شعرا مقفى . وشاع تغلغل الايقاع فى أشكال الطقوس ، وانتشر  
حتى ظهورها يدعى بالشعائر المقفاة . ودعت رغبة كل كنيسة فى التعبير عن ولائها  
لقديسها الذى يرفعها بتذكارات مناسبة ، الى ظهور عدد كبير من الطقوس المؤلفة  
خصيصا ، وتدعى بال- *historiae* ، وتروى حياة القديس ، ومن السهل أن  
ندرك كيف أدى هذا الشكل من الشعر الموسيقى الدرامية الى ظهور أنواع ملحمية  
درامية أكبر ، وسوف نعود الى الكلام عن هذه ال- *historiae* عندما نتحدث  
عن أصل الاوراتوريو . وساعد حب الاستمتاع بالشعر ، المأثور عن أواخر القرون  
الوسطى ، على استمرار شعبية الطقوس المقفاة التى تداعت بعد التدهور العام  
للتراتيل فى القرن الخامس عشر ، كما أدت الاصلاحات التالية الداعية الى الايجاز  
الى استبعاد الكثير منها .

لم يقتصر الجو الدرامى على المحاورات ، فلقد أعدت مشاهد فعلية لتزويد  
اللوقف بخلفية مسرحية حقة . وساعدت الاحداث التى صاحبت مولد المسيح  
من رعاة يتعبدون وملوك المجوس يقبضون بالهدايا وهيرود الأمر بمذابح الاطفال



على تزويد حفلات أعياد الميلاد بالموضوعات المناسبة • كما ساعدت المشاهد المصاحبة للقيامة على تزويد الاحتفالات الهامة الأخرى لعيد الفصح • ونبتت المؤلفات الضخمة لموسيقى الآلات من مثل هذه المحاورات البسيطة التي كانت تغنى في أعياد الفصح •

يتقدم في الفجر راهب يمثل ملاكا ، ممسكا بالسعف في يديه ، ويجلس بجوار غطاء مفروش على الأرض ، يمثل الكفن ، ثم يدخل ثلاثة رهبان يمثلون المدعيات الثلاث ، وكن يبحثن عن شخص ما ، ويدور بينهن وبين الراهب الأول الحوار الآتى :

الملاك : عمن تبحثن في هذا الرمس •

الريمات : اننا نبحث عن يسوع الناصر الذى صلب •

الملاك - رافعا الغطاء : أنه ليس هنا • لقد قام كما قال ، فأذهبن وأعلن قيامته •

الريمات : ( ينشدن متجهات الى الكورس ) : لقد قام السيد •

تحتفظ كنائس عديدة وسط صحنها أو في المدخل المؤدى الى مكان الكورس بقبو يحتوى رفات القديس الذى شيدت الكنيسة لتكريس ذكراه ، واستعمل هذا المكان في عرض دراما الفصح •

وينحدر قداس عيد الميلاد من اصل متواضع مماثل ويرجع الى عهد باكر مشهد المعلق الذى مازال يمثل هذه القصة حتى في ايامنا هذه • فبعد ان يتلقى مرتلو الصلوات الذين يقومون بدور الرعاية ، البلاغ من الملائكة ، يصلون الى المعلق ، ويقابلهم اثنان من الكهنة من أصحاب المرتبة العليا مرتدين أيضا نفس الملابس ، ويمثلان القابلتين ، ويسألان الزائرين : « عمن تبحثون في هذا المعلق ؟ » وبعد أن يجيب الرعاية ترتفع الستار ، ويرى جمهور المصلين الطفل • ولا يخفى أن هذه التروبة منقولة بتصرف عن تروبة الفصح •

كانت الدراما الطقوسية بعيدة تماما عن صورة استعراض بسيط للشخصيات فهي تعرض كل عناصر الفن المسرحى ، التى تربط بينها وبين كل عناصر الفن المسرحى ، ومن تعابير الوجه والايماءات والنبرات ، يتبين أنهم كانوا يحاولون تصوير الحالات الشعورية للشخصيات التى يفترض تمثيلهم لها • ويستطاع التأكد من ذلك من المنمنمات وغيرها من التصاوير فى تمثيلات الأسرار والطقوس ، التى تعرض اشارات وتعابير للوجه ابتداء من الحزن والنواح الى الضحك البذى • وإذا اعتمدنا فى حكمنا على مقومات هذه النصوص القديمة ، سنرى كيف تركزت

العناية على الخصائص الغنائية للممثلين • وهذا أمر لن يدهشنا إذا أدركنا أن الدراما الطقوسية كانت دراما موسيقية بالفعل • وتضمنت المخطوطات المختلفة المطالبة صراحة بوجوب تمتع مرتل أعمال الرسل بصوت ناعم - وكان يقوم عادة بدور يسوع ، أما الكاهن الذي يمثل يهوذا فيتحدث أن يكون صاحب صوت أجش منفر • ويراعى اتصاف أصوات الملائكة بالعدوبة • ويجب أن تعبر أصوات النساء عن « الوداعة » •

واقتربت بعض المشاهد في طابعها الليريكي الدرامي من الروح الاوبرائية فكان مشهد ذبح الاطفال « الابرياء » يصور بطريقة درامية نابضة عندما يذبح الجنود بكل وحشية الاطفال ( ويمثل صسبية الكورس أدوارهم ) دون اكتراث بتوسلات الامهات • وينبطح الاطفال على الأرض ، وهم يغنون انتيفونات مع الملائكة اللثى كن يقفن على منصة عالية • وتظهر راشيل مستندة الى ذراعى امرأتين تحاولان تطيب خاطرهما • وعندما ترى الاطفال مذبحين تنوح معبرة عن فجيعتها في مشهد ليريكي طويل ، تشترك فيه من حين لآخر رفيقاتها ، ثم تخر صريعة على الأرض ، عندما تعجز عن حمل أحزانها •

وارتبطت آريا « المراثية لمريم المجدلية » من القرن الخامس - بشخصية من أهم الشخصيات الدرامية في روايات عيد الفصح ، هيأت الفرصة لظهور صورة موسيقية عميقة التأثير • والمظهر الأساسى لهذه الشخصية هو التوبة ، ومن هنا جاء وصفها « بالمجدلية » • وتتناول الصور الفنية الممثلة لها توبتها ولقاءها بيسوع بعد قيامته • ويعرف الكثيرون شخصيتها من لوحات فرا انجيليكو وتيسيانو وكوريجو ، ولكن المعروف قليل عن مكانتها الهامة في تاريخ الدراما والموسيقى • ومن الواجب اعتبار « مراثى » مريم المجدلية جوهر الدراما الموسيقية ، وما يعرف عن هذه الاشكال الاولى من « المراثى » قليل ، ولكنها تعددت ابتداء من « ويو » ( ١٠٢٤ - ١٠٥٠ ) ، ويعتنى بتلحينها أعظم عناية لاحداث تأثير درامى قوى • ونشر كوسماكر « مراثية » لمريم المجدلية ترجع الى القرن الثالث عشر ، تحتوى على موسيقى ذات قيمة درامية عالية ، كما أنها تضمنت ارشادات مسرحية دقيقة •

ودعت الزيادة التدريجية للشخصيات الدرامية الى اشراك ممثلين من الأفراد العاديين • فكثيرا ما تعذر نهوض رجال الدين بكل الادوار • ولما ازداد السماح باشتراك غير الاكليروس في العروض ، قلت القيود المفروضة على وجوب استعمال اللاتينية ، وخلق اشتراك العوام جوا بعيدا عن الدين ، دعا الرسميين الى توجيه اللوم اليها ، بل والى تحريم مجمع فورمس بالمانيا اشتراك

العوام ، وأمره بمراعاة الاحتشام والوقار عند عرض روايات القيامة قبل السماح للجمهور بدخول الكنيسة . وترتب عن ذلك ان أصبحت هذه العروض أشسب بالتجارب المسرحية التى لا يحضرها من المستمعين غير أهل المسرح . ولم تراع هذه القاعدة الا محليا ، فلم تفلح القرون الطويلة التى انقضت فى تعليم المسيحية لشعوب الغرب فى القضاء على الاستمتاع الدنيوى بالحياة ، الذى درج عليه سكان الريف والحضر . وبمجرد السماح لعامة الشعب بالمشاركة الفعالة فى روايات الطقوس شاع المرح والمظاهر الدنيوية فى الراحاب المقدسة للكنيسة . تدفعنا الواقعية التى ظهرت فى فهم حقائق العقيدة المسيحية والمعنى وراء قلة الخشوع والنزوات التى بدت من حين لآخر فى تناول أقدم الموضوعات ، تدفعنا الى الاحساس بالازدواج القائم فى نفوس ابناء العصور الوسطى ، وهو مصدر وصف المؤرخين الاتقياء لهذا العصر الدينامى « العصور المظلمة » .

وعهد بتنظيم التمثيليات الكنائسية لجموع الاكليروس الرياسى ، وان كنا نستطيع ان نتبين من تعدد التوجيهات البابوية والتحريمات القاسية مدى ازدياد شدة التأثير الدنيوى الذى أدى الى تجاهل مكانة رجال الدين فى كثير من الاحيان ، وجنوح صبية الكورس والرتب الكنائسية الصغيرة الى المساخر ، فكانوا يلعبون الورق « والظهر » حتى فى محراب الكنيسة . كان الممثلون يخقارون من كل مراتب القسس ، ويشتركون مع نفر من العوام من كل صنف . كان القسس والشمامسة ومساعدوهم والتربى (حفار القبور) وصبية الكورس يشاركون جميعا ، ويعتبرون هذه المشاركة امتيازاً كبيراً لهم . وتسند الادوار النسائية الى القسس فكانوا يرتدون أردية مماثلة لأردية النساء . ويعهد بأدوار الملائكة الى صبية الكورس . والطلبة هم أكثر الممثلين مرحا وخلو بال . ولا بد أن يكونوا قد عشقوا التمثيل فما زالت التمثيليات المدرسية باقية ، لم تختف حتى يومنا هذا . ومع الاعتراف باخلاص الممثلين ، وإيمانهم بقداسة أدوارهم الدينية ، الا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن الاتصاف بالصفات الخلقية للشخصيات التى يقومون بتمثيلها ، وقدم راهب يدعى جيبيير Guibert وصفا مفزعا للفوضى والمخازى التى كانت تصحب الروايات الوقورة .

ويشترك فى مشاهدة هذه العروض بحماس ، الرجال والنساء والطلاب والرهبان والحرافيش والنبلاء والقرويون وأهل الحضر . وهناك دافعا وراء اهتمامهم بهذه الدرامات . فهم يشاهدون فى المشاهد الدينية طريق الخلاص ، كما زاد من حماسهم للمشاركة فى التمثيلية الاعتقاد بنوالهم الرضوان المنبعث من الطقوس فى صورتها الدرامية ، ومن هنا جاءت رغبتهم فى التجاوب بلغتهم الأصلية التى يعبرون بها عن مشاعرهم . وأما أنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير



من حب الاستطلاع ، ويشعرون بجانب من المتعة واللهو عند رؤية هذه المشاهد فامر لا يمكن انكاره . وميل الجماهير للمشاهد الواقعية ، ورمزية الحيوانات معروف منذ العصر الكلاسيكي ، ونستطيع تتبعه حتى الدراما الفاجنرية . وفي الروايات الطقوسية للعصور الوسطى ، تمتع « الحمار » بأعظم قدر من الشعبية . ولا مثيل للأغاني التي تشيد بهروب العذراء الى مصر من ناحية حلاوة النغم وعمق النبرات التي تغنى بها . وأشهر احتفالات العصور الوسطى عيد « الحمار » أو عيد « المضحكين » كما كان يدعى . ويحرص على اقامته في العديد من المدن ، وبخاصة « صانس » و « بوفيه » وبالرغم من تكرار استنكار الأساقفة والكلية اللاهوتية الشديدة للبأس في جامعة باريس ، ظلت هذه الاحتفالات تحظى بالشعبية لعدة قرون في الكنائس والأديرة والمدارس ، لا بد أن تكون مثل هذه الروايات والاحتفالات المستهتره قد ظهرت في حالة الهرج والفوضى التي أعقبت موت شارلمان . ولم ينس الناس ، وكانوا حينئذ حديثي عهد بالمسيحية ذكرى « أعياد اللوبركاله\* » القديمة والشعائر الشاذة في احتفالات الرومان بأعياد الخصوبة وأعياد ختام العام ( البساتورنا ) نسبة الى الرب « زحل » ، فيما يشبه الكرنفال ، ويقوم السادة بخدمة تابعيهم وتوزيع الهدايا .

كثيرا ما تروى حكاية الفتاة الجميلة التي امتطت حمارا ، ودخلت به الكنيسة ، ويستشهد بها في المصادر الوسيطة والحديثة . وكانت « نثرية » الحمار الشهير والمعروفة بالـ *Orientis Partibus* تغنى بالحناء مختلفة ، أهم المعروف منها لحنى « صانس » و « بوفيه » وثمة طبعة معاصرة للتراتيل القديمة والحديثة : *Hymns Ancient & Modern* ( لندن سنة ١٩٠٩ ) مسخ فيها من أسف اللحن الأصلي كى يناسب الذوق الموسيقى لأولئك الذين اعتادوا التراتيل المعسولة في القرن التاسع عشر . نقل اللحن المسوخ من هذه المجموعة الى مجموعة أمريكية باسم *American Episcopal Hymnal* وتغنى الآن « أغنية الحمار » على كلمات وسلى : المسيح سيدنا قام في هذا اليوم للسماء *Christ the lord is risen* ويمكن مصادفتها في كتاب تراتيل جامعة هارفارد *Harvard University Hymn Book*

لم تحل أى قيود دون الاحتفاء « بقداس الحمار » وغير ذلك من القحاحات الجريئة ، وبخاصة في دراما الرعاية . فلم تستطع أى قيود تغيير سلوك أبناء العصر الوسيط ، فكانت نفوسهم البسيطة تنتقل انتقالات سريعة من الضحك الى البكاء ، ويضحكون كالأطفال فاغرين أفواههم ، لأى إثارة واهية ، وكم يزداد سرور المشاهدين عندما يمثل القسس الوقورون بطريقة بهلوانية ، أنسب لأصحاب

(\*) نسبة الى لوبركال ، وهو اله روماني يقابل بان اله الفلاحة عند الاغريق .



اللوثة من ممثلى الكوميديا ديلالرتيه • وعندما ينهى هيرود الاعييه البلهوانية ، ويأمر بذبح الاطفال ، كان المتفرجون يبكون بدموع حقيقية ، على الأمهات المسكينات • ربما زادت مظاهر ازدواج القرون الوسطى من حيرتنا ، اذا تركنا جماهير روايات الطقوس ببساطتها وسذاجتها وسرعة تصديقها ، وانتقلنا لبحث أعمال وفلسفة أولئك الذين واصلوا تأليف « التروب » وشعر الأغاني ، وكان ميدانهم المفضل « المسخ والهجاء » •

### الشعر الليريكى والمسخ والهجاء

بعد انشاء الجامعات فى القرن الثانى عشر ، اتجه الكثيرون من شباب اللاهوتيين من جميع الأمم الى اتباع الطريق الذى ينتهى بهم الى إحدى هذه الجامعات • ونحن نعرف مقدار ما كان هؤلاء الطلاب والقسس يدرسون ، وإن كنا نعرف أيضا كيف كانوا يحيون فى بيوت الكلية بباريس bursae حياة مرحة ، وينشدون الأغاني المجنونة ، ويقامرون ويعاقرون الخمر بلا حساب • كان هؤلاء الطلاب ، أثناء انتقالهم من مدينة جامعية لأخرى يمضون وقتا لا بأس به فى الشوارع ، والحانات ، فلا عجب إذا أحجم الكثيرون من طلاب الدين عن العودة الى صرامة حياة الترهيب بعد سنوات قليلة من هذه الحياة الدنيوية المتحررة ، أو القيام بوظائف قسس القرية برتبة واجباتها • وكانوا يتجولون فى الطرقات العامة ، وكانهم أفاقون أو متشردون ، ويتكسبون عن طريق الدجل وتسلية القرويين أو غيرهم ممن يجراون على دعوتهم لمصاحبتهم • وكتب أغاني « الأفاقين » vagantes المكتوبة بلاتينية الرهبان والمدونة « بنوتة » النومس من طرائف الآثار الدالة على الشعر الليريكى الأوربى فى القرنين الثانى عشر والرابع عشر • وثمة مجموعة رائعة منه ، عثر عليها فى دير بنديكت بويرن من أعمال بافريا ، ونشرها شميلر تحت عنوان «كارمينا بورانا» ، حوالى منتصف القرن الثالث عشر ، غير أن أصلها يرجع الى عهد أبعد (\*) •

كان هؤلاء الأفاقون من كهنة وطلاب يعرفون فى إنجلترا وفرنسا والمانيا باسم « الجوليارد » Goliards • والمصطلح نفسه فى حاجة الى بحث لغوى • فلعل أصله الكلمة اللاتينية gula بمعنى الشرهة ، أو لعل يرجع الى « جولياس » الشاعر الاسطورى الذى انحدر منه كل من بانناجرويل ويانورج Panurge (تأليف رابليه) ، أو الى « جوليات » (جالوت) المارد الذى اعتبره لاهوتيو

(\*) لحن الموسيقى الألمانى المعاصر كارل أورف باقة من هذه الأشعار ، قاد انشادها ، فى القاهرة بواسطة الكورس القومى بالعنوان كارمينا بورانا وتعنى أغاني بويرن أى بافاريا • (المراجع)

القرون الوسطى رمزا لاعداء المسيح ، أو للشيطان ذاته . هؤلاء « الاخوة » المزيّفون « قد نظر اليهم على أنهم أخوة الشياطين لأنهم كانوا يعادون كل ما اتصف صدقه واستقامته . كما أن المصطلحات التي عرف بها هؤلاء الأشخاص مثل الاخوة المزيّفين falsi frateres و «الجولياريو» والآفاقين vagantes كانت أقرب الى الاتهام ، ولا تدل على شخص بالذات . ولكن بغض النظر عن معنى الاسم ، كان هؤلاء الطلبة المولعون بالجدل والمهرجون ولاعبو الميسر شعراء وموسيقيين ، عندما يغنون للغرام أو للربيع تتميز أشعارهم برقتها ورشاقتها ، ولكنهم عندما ينتقلون الى الكلام عن الخمر والميسر فإنهم يبلغون القمة في البذاءة . لم يقتصروا على المصادر الكلاسيكية، ولم تقنع حوافزهم الخلاقة بمبتكرهم الأصلية ، ولكنهم اقتحموا المجالات المقدسة للدين ، وحولوا كل معانى الشعر السامية الى كل أنواع المبتذلات ، واستعانوا بفقرات من الكتاب المقدس كنصوص لهم . ولم تفلت من أيديهم أية صورة من صور العبادة أو الشعائر ، من تراتيل أو Litanies بل والقداسات ، وان بدا ذلك بعيدا عن التصديق، ولا بد ان يكون عالم التقى والورع قد تألم عندما استمع الى هذه الألحان ، يغنيها في الأماكن المقدسة منشدون يرتدون أردية الكنيسة . على أن القسس أنفسهم من جهة أخرى قد لجأوا من حين لآخر الى القداسات « المسخ » لمحاولة القضاء على بعض الافعال الشريرة . وهذه حقيقة لا بد من مراعاتها عند الحكم على طبيعة تندرات القرون الوسطى .

ويرجع الكثير من أغاني الخمريات هذه الى « سكوينسة » مريم الشهيرة في القرن الحادى عشر التى تبدأ :

السلام عليك كلمة عذبة جميلة

سنغنيها بما يناسب المقام

وبذلك نصبح فى صحبة المسيح

والعذراء !

verbum bonum et suave  
Personemus illud Ave  
Per quod christi fit conclave  
Virgo mater filia

وثمة نماذج متنوعة متعددة مأخوذة عن المصادر الجرمانية والفرنسية والايطالية تبدأ عادة Vinum bonum et suave «الخمر كلمة عذبة جميلة» . وحدث مسخ مماثل ببعض أغاني أخرى للعذراء مريم فحولت مثلا Ave virgo benedicile «سلام عليك أيتها العذراء المباركة» الى

( يخرّب بيتك أيها الماء القراح ) . .  
 واستعويض عن كلمة أمين ، التي ينتهى بها الترتيل بكلمة سسترامين ( بمعنى  
 القين ) .

لا بد أن يستخلص من كل ذلك أنه مهما بدا في مقاصد شعراء اللاتينية في  
 القرون الوسطى من غايات دنيوية متعارضة مع الدين ، إلا أنه لم يكن في مقدورهم  
 الابتعاد عن الكنيسة . وتدل الاشارات على تعلم أغلبهم أصول اللاهوت حتى في  
 حالة عدم انتسابهم الى رجال الدين ، وأنهم قد قصدوا بأشعارهم أولئك القادرين  
 على فهم المعنى الكامن في باطنها . وبلغ أدب الخمريات الذروة في أشعار المسخ  
 بالقداس والطقوس . وتذكر مخطوطات كثيرة وجود أعمال مثل  
 Officium lusorum ( شعائر المتافهين ) و قداس السكران  
 Missa de patatoribus أو شعائر الاوغاد Officium ribaldorum  
 . . . الخ . ويعتقد ليومان أنه بالرغم من انتشار المخطوطات في الكثير من البلدان،  
 بما في ذلك إنجلترا ، فإن أول مسخ بالقداس ظهر في فرنسا ، لتفوق الجامعات  
 الفرنسية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر في هذا النوع من الترفيه  
 الأدبي . لم يهمل شأن موسيقى هذه القداسات فكانت تتبع النص بكل أمانة  
 ودقة ، مما يدل على أنها كانت تغنى بنفس صورتها في الاحتفالات المعتادة .

ربما قيل أن هذا الاتجاه يدل على البجاجة والسفالة ، غير أنه من الظلم  
 البين اعتبار هؤلاء الشعراء الأفاقين مجرد عبقریات مخبولة مهبولة . ومن  
 الضلال الميل الى الاعتقاد بأن كل مؤلفى « الكارمينا بورانا » كانوا من فساق  
 القسس . فلقد ألف الكثير من الأغاني عامة الناس وضعوها في أسلوب الأفاقين  
 « الفاجان » من قبيل المسخ . وبلغت هذه الأغاني ذروة الشعبية اعتمادا على  
 الطلبة الجوالين ، وشاعت بين الجماهير على أوسع نطاق ، كما أن علينا ألا  
 ننخدع بالنظرة التي مازالت سائدة - والتي نادى بها مؤرخو العصر الرومانتيكى،  
 الذين كانوا أول من اعتبر القرون الوسطى « عصر المسيحية » - وهى نظرة  
 مستندة الى أعمال وأفعال الشخصيات البارزة في العصر ، لأن أى استقصاء عابر  
 للمؤلفات العديدة في آداب الاكليروس سيظهر أنه بالرغم من تمتع رجال  
 الكنيسة في الدولة والحكومة بمكانة لم تماثلها غير مكانة الاقطاعيين والحكام  
 الدنيويين ، إلا أن المسيحية لم تسيطر على أوروبا . ففى خلال القرون الوسطى  
 - وفي القرنين ١٢ ، ١٣ ، بوجه خاص - كان هناك عديدون ممن ينظرون للكنيسة  
 شذرا ، بل كثيرا ما اتجه هذا العداء الى الديانة المسيحية ذاتها . ولم يقتصر  
 المتهمون الماديون والملحدون على صفوف « الاخوة الزائفين » ، فكان من المستطاع  
 مصادفتهم بين ارباب العلم في داخل الجامعات أيضا . كان الكثير من الجوليارد



المتسكعين على حظ كبير من التعليم . إذ كان الاتجاه الذي صادفوا فيه متعة فائقة يتطلب حذقا كبيرا ودراية باللاموت و « الفنون الحرة » . ودافعهم الأساسى للمسح اقرب الى الولع بالهزل منه الى الاستهزاء بالنصوص الأصلية ، وتدنيها . كان أبناء العصر الوسيط على استعداد للرجوع الى المبتذلات للتسلية ، وبذلك رفهوا عن أنفسهم بقدر كبير على حساب ممثلى الكنيسة ، وإن كانت أسهمهم لم تصوب الى الكنيسة ذاتها . والحق أن روح الولع بالترفيه الدنيوى التى كانت منتشرة على نطاق واسع حتى بين رجال الدين كانت هى نفس الروح التى انبعثت من الأغاني والامساح . واشتد هذا الميل بتأثير علماء السوربون الذين ادعوا اتباعهم للفيلسوف العربى الاندلس ابن رشد ، وقالوا بتحرر العقل من كل قيود الايمان ، ورفضوا الاعتراف بجمود العقائد . تمثل اشعار « الجوليارد » روح « العصر الوسيط » اصدق تمثيل كحياة الرهبنة التى استخفوا بها سواء بسواء . وتكشف حركة « الجوليارد » عن الاختلاف البعيد في المزاج بين أولئك الذين ازدحمت بهم أروقة الجامعات الوسيطة ، والذين اكتشفوا في حياة القسيس مزايا ومنافع اجتذبتهم اثناء حياة التلمذة . إن أغانيهم الدالة على يقظة عقلية وتذوق موفق للطبيعة صالحة للغناء الى أبعد حد . وهى مشحونة بمظاهر صادقة للخيال ، لن نستطيع مصادفتها في أى أدب آخر من أيامهم .

### الأصل الموسيقى للشعر الليريكى في العصور الوسطى

Le faibles d'Arthur de Bretagne et Les Chançons de charlemagne plus sont cheries et meines viles - Que ne soient les evangiles Plus est escoutés li Jugliere — Que ne soit saint Pol et saint Pierre.

استمر الأدب الفرنسى فى سيطرته على غرب أوروبا ، فكانت انجلترا فى ظل آل انجو ( بلانتجنت ) من المراكز الرئيسية لابداع الأدب الفرنسى . ورحبت بلدان ( الفلمنك ) الفلاندرز والراين بالمستحدثات الفرنسية ، وترجمتها . فكان الحجاج الذاهبون الى ايطاليا يترنمون « بالشانسون دى جيسست » . كما يتبين من الروايات الفرنسية والايطالية التى تحدثت عن « الشانسون دى رولان » . كما نظم الشعراء الايطاليون اشعارهم باللغة البروفنسالية . وتردد حتى دانتى ذاته — وكان يعرف الشعر البروفنسالى خير معرفة — فى كتابة شعره الملحمى الكبير بلغة التروبادور . واهتمت عدة بلدان بالدراسة الأدبية والتاريخية لهذه

(★) أساطير الملك آرثر من بريتانى وأغاني شلمانى .

مستحبة عند السوق ، أكثر من الاناجيل .

والادبائى مسموع الكلمة أكثر من سان بول أو سان بيير .



النفائس من الشعر الليريكي ، على ان الباحثين قد ركزوا اهتمامهم حتى وقت قريب على ناحية الشعر ، وحدها ، واخفقوا في تصور اتصاف الشعر الليريكي بالجمع بين الشعر والموسيقى - مادام قد قصد به الغناء - وتبادل هذين العنصرين التأثير بلا انقطاع . هذه النظرة الناقصة بعيدة عن التوفيق ، لأنها أسفرت عن نظرات خاطئة لكل من الموسيقى والشعر في هذه القرون . فمن غير المستطاع الفصل بينهما ، لأن اللحن هو المسئول الى حد كبير عن بناء القصيدة وتركيب مقاطعها . كان الشعراء الليريكيون في العصر الوسيط بالذات موسيقيين يبدعون اللحن والشعر في نفس الوقت ، ويوائمون بين أبياتهم وبين القفلات الموسيقية . وعلى الرغم من ظهور عدة أبحاث ممتازة حول هذا الموضوع ، إلا أن أصل هذا الشعر الرقيق مازال غامضاً . ومع هذا فهناك شيء واحد مؤكد ، وهو أنه كان مصحوباً بالموسيقى التي يمكننا أن نلمح فيها استمرار الفن الجريجورياني وازدهاره بصورة تدعو للدهشة .

انحدر فن التروبادور من الأناشيد الطقوسية ، واحتفظ بالمقامات الكنسية بل وبالأحان من أصل ديني . هذه الظاهرة واضحة جلية في الشعر الديني الذي ازدهر بجنوب غرب فرنسا في القرن الحادي عشر . ولدينا عن هذه الناحية وثائق دقيقة للغاية . فلقد قيل عن أغنية Sainte Foie d'Agen أنها خاضعة « لتوجيه النغمات الأولى » *guida primiers tone* ، ويعنى بذلك أنها منحدرية من النغمات الجريجوريانية الأولى ، أو المقامات الجريجوريانية الأولى . وسرعان ما استحوذ على هذه الألحان المنستريل المتجولون المتمردون الذين « لا يعرف انسان من أين جاءوا ، وإلى أين هم غادون » ، واستعملوها ، وتنقلت من فرنسا إلى إنجلترا ، ثم ألمانيا وإيطاليا ، وبذلك بذرت البذرة التي نبتت منها الموسيقى الأوروبية .

### نظام الاقطاع ، وفنه

خلق الاقطاع نظام الفروسية وطبقاته . وشاعت هذه الظاهرة في سائر أنحاء أوروبا ، وكان لها أهمية بالغة في تاريخ الحضارة ، وللأسياد الاقطاعيين اتباع وفرسان وجنود من المشاة ، عندما تملكوا اقطاعاً صغيراً من الأرض ، ظهرت مجموعة كبيرة من صغار الملاك ، تألف منهم ، ومن مستأجري الأرض مجتمعا اقطاعياً له روح عسكرية ، اعتاد اصدار الأوامر وتنفيذها ، وتمضية الوقت في ركوب الخيل والصيد . واستحدث هذا المجتمع ، تبعاً لحاجاته ، حضارة تمثلها ، وتتعارض مع حضارة النظام الكنسي وتعاليمه ، فهي تعنى عناية كبيرة بتربية اليتيم حتى يصبح صالحاً للحرب والرحلات ، وتبالغ في تقدير المرأة ، واشباع

المتع المادية ، في الاحتفالات وغيرها من الاجتماعات المترفة البهيجة ، ثمة تشابه معين بين نظام الفروسية والحياة الارستقراطية الشبيهة بحياة المحاربين عند الاغريق ، وان كانت ارستقراطية القرون الوسطى قد اتخذت - متعارضة في ذلك مع الوعي اليوناني الحريص على استقلال ( المدينة الدولة ) طابعا عالميا خاصا ، اعتمادا على القوة الموحدة للمسيحية . ومن المستطاع تبين هذا الوعي بالوحدة المسيحية الأوروبية بكل وضوح في الحروب الصليبية . وفيها ظهرت مجتمعات الفروسية المنتمية الى بلدان مسيحية بمظهر الأمة الواحدة اثناء وقوفهم في وجه الاسلام ، وعززت الحروب الصليبية نظم الفروسية ، واعلت من شأنها ، فغيرها ما كان في مقدورها ان تستمر .

وكانت وهما الغاية الأساسية للجيش المسلحة ، أي غاية الدفاع عن الوطن ، بعد ان انشغلت الجيوش الفرنسية والالمانية في الأرض المقدسة ، وأذهمت الالمان أيضا في الجنوب الايطالي . واتخذ الفارس المدرع وحصانه مظهرا رومانتيكيا بتأثير جو الكفاح الطويل الشبيه بالديني ، حتى أصبح رمزا للنبل والسمو المسيحيين . وشعر الغزل والملاحم الشامخة من ابداع هؤلاء الفرسان شاكي السلاح . وهكذا كان التنظيم الخارجي للمجتمع هو الذي ساعد على ظهور حضارة ذات طابع اصيل .

كان اول ما ظهر في هذا المجتمع الذي لا يعترف بحدود الاوطان صورة جديدة في البطولة الحرة ، والدمائة وآداب اللياقة ، التي لا يختلف الاعداء عن الاصدقاء في وجوب مراعاة قواعدهما . فكان الحرص على الأصول واجبا مقدسا يتحتم على كل فارس مراعاته ، وبذلك اتخذت أعمالهم البطولية عالما خاصا بها منفصلا عن الحاجات العسكرية المباشرة للوطن ، وأصبحت الفضائل الجديدة في الدولة العسكرية تتألف من الشرف والامانة والكرامة ونبل السلوك . وظهر أيضا اتجاه جديد في علاقة الفارس بالمرأة ، بعد أن نظر اليها نظرة مثالية ، تركّز من جرائها شعر الفروسية عليها ، وبزغ من خلال الحروب المقدسة ، والاحتفالات ، والرحلات ، ومقاومة الاسلام ووحدة الفكر المسيحي ، فن جديد ، فيه شراجعت مطالب الواقع الرصين الى الوراء . وجاء الجمع بين الجوانب الخيالية المستوردة من الشرق والمثل الدينية الغربية التي لا حدود لها مناسبا على خير وجه للفن الصاعد الذي ظهرت اول بوادر له في فرنسا .

وامتدت تجارب مجتمع الفروسية الى أول تعبير مباشر عنها في الليريكية ، وبلغ طابع هذه التعبيرية شأوا ، دفع حتى الشعر الملحمي الى الاعتماد على أسس لييريكية ، وينقلنا شعر « التروبادور » و « التروفير » من عالم السيف

الى عالم الحب والرقّة ، وترتب على ذلك حدوث تغيير في اخلاقيات الشعب ، وعاداته . وعرف الأدب الجديد الناس بنوع معين من الرقّة واحترام الفضائل ، فلم يعد الفارس المدرع يلجأ الى القوة للاستيلاء على محبوبته ، ولكنه أصبح يقف تحت نافذتها مترنما بأغاني الحب .

ان انتصار اللطف والجمال ، كان أعظم ما تحقق فيما يوصف بالعصور المظلمة ، والحق ان العصر بأسره يستحق اسم الرينسسانس « عصر النهضة » . فالى جانب ما حدث من تغيير في لون الرومانس ، فاننا نلاحظ عودة الآداب الكلاسيكية للحياة ، ففي أواخر القرن الثاني عشر ، كان من المستطاع فهمها والاستمتاع الكامل بها على نحو مماثل لما حدث في القرون التالية لهذا العهد التي أصبحت تحمل هذا اللقب الفخور . ومن ملامح « النهضة » الأخرى إعادة اكتشاف متع الحياة والمباهج التي اشتهاها القدامى ، ان هذا لا يعنى بطبيعة الحال ان العواطف الانسانية كانت سجيئة في المظلمات قبل ظهور أغاني الحب التي يترنم بها الفرسان . ان كانت أغاني الحب تتردد بكافة أنواعها ودرجاتها ابتداء من كلمات الغرام المقترن بالحياء والغزليات المتلثمة حتى الأغاني الحارة الملهبة الدالة على الشوق والمهفة . وظهرت ملحم البطولة والعشق الى جانب « حياة » القديسين . ونافس الفارس القادر على كتابة الشعر وغناء الموسيقى أهل العلم والصلاح من رجال الكنيسة . وساد الحب في أسمى صورهِ العصر برمته ، وفرض قواعده على الفن والحياة اليومية في النظام الاقطاعي الصاعد .

وتكيفت قوة الفن الليريكي الجديد ، وضعفه بالحركة التي انبعث منها . أما قوته فترجع الى الينابيع التي نهل منها . ان كانت دعامة الحياة الاجتماعية للنيلاء حضارة متجانسة واسعة الانتشار . وتسببت في ضعفه القيود التي أمثلتها على جوهره العميق تقاليد هذا المجتمع ، التي فرضت على كل تجربة وفكرة انماطاً وقوالب عامة ، فكانت الأدوات الفنية لهذا الفن رموزاً وانماطاً وتشخيصات ، ولو أنها اهدت عند عرض هذه الاشكال النمطية الى قدرة تشكيلية حقة ، فالأزمات الانفعالية الكبرى للانسان لم تلق التعبير عنها في فن هذا العصر الا لما . فلم تكن تجربة الحب ذات تجربة عاطفة قائمة على التعاطف ، لأن موضوعه لم يكن قد أصبح بعد مسألة شخصية . وعندما رفع شعراء الفروسية في فرنسا والمانيا من مكانة الحب ، فانهم قد أشادوا بالفضائل المتفق عليها للجمال والظرف والوفاء والاخلاص والعفة في المرأة المحبوبة ، واختلاف أى امرأة عن أخرى في الكمال ، مسألة اختلاف في الدرجة لا في طبيعتها . فكانت هناك محاولات مستمرة لقياس الأعلى العام ، بعد أن نظر الى الكمال كمسألة كم .



احتوت نظرة التروبادور الى الحب في الأصل على عالمين للمشاعر : احدهما حس ملتهب ينظر الى المرأة كغاية لرغبة متقدة يلزم أشباعها . والعالم الآخر هو الحب الاخلاقي العميق ، وفيه نظر الى المرأة كمثال يتعذر بلوغه ، والنظرتان موجودتان عند أوائل التروبادور ، وان كان الاتجاه الشبقي المنبعث من أغاني « الجوليارد » وغيرهم من الشعراء الهائمين على وجوههم قد حل محله بتأثير الدين شعور بالحب كقوة اخلاقية . وتتحدث رسائل القديس بونيفيس - الذي سعى بكل حماس لتطهير المسيحية - عن الكاريتاس (\*) ( المحبة ) caritas كنوع من الحب الذي يتسامى عن النواحي الجسدية ، ويرضى الله ، ويلتمس فيه بركاته للمحافظة عليه . وتعرضت الفكرة الأصلية بعد بدايتها الدينية الى تغيرات مختلفة . فمن ناحية تحولت اشعار الفروسية الى اشعار مستترة لمديح العذراء . ومن ناحية أخرى ، تحول اشتهاؤ الحب الى حافز للاعتزاز بالشرف بدا في حالة الشاعر شرف خدمة سيدة عظيمة فاضلة ، وفي حالة السيدة شرف ثناء فارس كبير عليها .

ووصف الشعراء البروفنسابليون فن ايجاد الأغاني بأنه فن « مرح » gay saber أو gaya ciencia ، وان كان الفن العميق العظيم الحق ليس بالفن المرح . وعلينا الاعتراف بما هناك من اختلاف بين النظرة الى الحياة والايمان بالفن عند الفروسية في أنحاء أوروبا ، والنظرة العلوية للحياة التي ننسبها لها تمشياً مع النظرة التاريخية الرومانتيكية للقرن التاسع عشر . وكما لاحظنا من قبل : كان تعبير « التروبادور » و « التروفير » و « المنزينجر » عن الحب أمراً نادراً . ومع ان شعراء الفروسية في فرنسا وألمانيا قد رفعوا من شأن الحب ، وجعلوه فوق كل عاطفة أخرى ، الا أن أعظم ملحمة للحب في هذا العصر : تريستان وايزولدة كانت من تأليف رجلين من غير الفرسان الأصل « التروفير » « توما » و « المنزينجر » جوتفريد من ستراسبورج . وعلينا الان ننسى عدم قدرة تريستان وايزولدة ، التعبير عن مشاعر الحب الدنيوى ، الا بعد ان تناولا جرعة الحب ، التي أثارتها الى حد خلعهما العذار الذي عرف عن الارستقراطية . واذا نظرنا من هذه الزاوية فسيتسنى لنا فهم لماذا اختفى الفن الفروسى والحضارة الفروسية بعد أن زودا الشعر والموسيقى بحافز ساعدهما على التقدم ، وتخليا عن عالمهما لحضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة ، فلم تنسجم اشعارهما والحنانها الرقيقة مع الأيدي الخشنة الفظة لشعراء « البورجوازية » ولكنه استطاع تحقيق غايته . وهى ايقاظ الشعر والفن في الغرب المتحضر وأثمر ذلك بعد أمد طويل ، حتى بعد أن كان أواخر التروبادور قد اختفوا .

(★) Caritas الحب الالهى . والعطف على الانسان وهى واحدة من ثلاث الفضائل اللاهوتية . ومنها كلمة Charite التي تعنى عندنا الاحسان بمعنى العطف على المحروم .

( المراجع )



## « التروبادور » و « التروفير »

نشأ فن التروبادور في « البروفانس » بحرارتها وشمسها الساطعة ، حيث كانت كل قلعة أشبه ببلاط امبراطوري مصغر ، ولما كان أقدم تروبادور معروف هو الكونت السابع لبواتييه ( فيما بعد وليم التاسع دوق اكييتين ١٠٧١-١١٢٧ ) فقد ساعد ذلك على الاعتقاد بانحدار أصل التروبادور من مقاطعة بواتو . ولكن الازدهار الكبير لشعر التروبادور قد حدث في مقاطعة الليموزان المجاورة ، ومن هنا اعتاد القطالونيون تسمية أدب التروبادور كله بالليموزي Lemousi وربما كان الاسم الذي يطلق على الموسيقيين الشعراء : « التروبادور » و « التروفير » مشتقا من الفعل trouver ( يهتدى الى ) ، وبذلك يكون قد أشار الى أفضل صفات الشاعر : الابتكار والخيال ، ولكن من المحتمل أيضا اشتقاق الاسم من كلمة tropus اللاتينية ، ومن الناحية العملية ، لم يطلق الاسم الا على الافراد المنحدرين من عائلات عريقة ، ممن مارسوا الفن للفن دون انتظار لمثوبة أو جزاء ، ومن ثم هبط حتى أعظمهم الى مرتبة « المنستريل » ، و « الادبائية » عندما استخدم منه كسبيل للعيش . .

استمر العهد الأعظم للتروبادور من ١١٥٠ - ١٣١٠ وعاش هذا العصر يحلم بالشعر وبريقه حتى جاءت محاسن التفتيش ومحارقتها فافاقته من سباته . ألف شعراء التروبادور أشعارا تميزت باحكام الصنعة الفنية ، والاصالة والحيوية أقل وضوحا فيها ، وتثبت لنا هذه الحقيقة ، ان هذا الفن فن فرنسي أصيل ، عقلاني واع ، ربما تميز أحيانا بشدة دماثته . وكانت معاني الحب في صدارة موضوعاته . وتستحق هذه الظاهرة البحث . فعلى الرغم من وجوب عدم الذهاب بعيدا الى حد القول بانحدار أغاني التروبادور من شكل معين من أشكال الشعر اللاتيني في القرون الوسطى ، إلا أننا نستطيع القول بان أهم الخصائص الجوهرية التي يمكن العثور عليها في فن التروبادور - فكرة الحب وعبادة الحب - قد سبق للشعر اللاتيني الوسيط التمهيد لها بالفعل . فاذا راعينا الإعجاب السائد بالموسيقى الدنيوية و « التروب » و « السكونسه » وباقي الاغاني ، وشيوع ممارسة هذه الأنواع ، أمكننا ادراك ان البرزوغ الذي بدأ مفاجئا للاغاني في شمال فرنسا وجنوبها ، لم يكن عفويا بغير ارتكان الى ماض طويل من مؤلفات الشانسون باللغتين البروفنسالية والفرنسية .

ولشعر الجوليارد أهمية خاصة . وكان له مكانة مرموقة في البقاع المجاورة لأنجيه التي دعمت صلاتها بمناطق الشمال والجنوب ، في « مين » ونورمانديا وانجلترا وبواتو واكييتين ، وتأثرت بها . ويتضح هذا من الأشعار الموزونة

الموجودة في مخطوطات القرن العاشر بموسيقاها المدونة « بالنومس » ، وكذلك من الشعر الايقاعي المزدهر الذي أمكن المحافظة على بعض من ألحانه • يدانا طابع الشعر بكل جلاء على صلاحيته للغناء بلا استثناء • فمنذا الذي لا يتعرف الى روح الشعر الليريكي الحق في أغنية كهذه على سبيل المثال ؟

|                            |                                   |
|----------------------------|-----------------------------------|
| Jam dulcis venito          | حالا ستجيبني أيتها الحبيبة الحلوة |
| Quam sicut meum diligo     | التي أحبها كقلبي نفسه             |
| Intra in cubiculum meum    | ستجيبني التي لمخدعي               |
| Ornamentis cunctis ornatum | بملاحتك ، متحلية بكل فن           |

أي الأغنية الجوليارد التالية ، الا تعكس بفحشها وأناقتها روح الشعر الحديث ؟

في الحانة ، قررت أن ألقى منيتي  
برشف كأس نبيذ  
يعجل باخماد أنفاسي  
لعل رهط الملائكة تنظر الى وجهي  
فتقول : أيها الرب ترفق بهذا المدمر  
واغفر له

Meum est propositum in taberna mori  
Vinum sit appositum morientis ori  
Ut dicantium venerint angelorum  
Chori : Deus sit propitius huic potatori

ربما يهتدى الى القول بانحدار فن التروبادور من مصدرين أساسيين : موسيقى العالم المسيحي ومعتقداته ، كما عبرت عنه « السكوينسة » و « التروبة » والتراتيل والاوراد ، ومن الأغاني الدنيوية التي كان يغنيها الشعراء الهائمون على وجوههم كالجوليارد على سبيل المثال ، وتأثر المصدران نوعا بالشاعر اليوناني « أوفيد » وبمؤثرات مماثلة • ولن نكف عن تكرار القول بأن الشعر الكلاسيكي لم يكن قد مات في هذا العصر الدينامي الذي يساء الحكم عليه • تناظر المصدرين نظريتان الى الحب : الحب كشهوة حسية ، والحب الدال على الشهامة وسمو الخلق • ولم يتحقق التوفيق بين هاتين النظريتين في شعر التروبادور ، ويتمثل الاتجاه الحسي عند وليم التاسع وسير كامون وبرنار • أما

الاتجاه الى التسامى الخلقى أو الشهامة ، وكان الأغلب ، فيضم أغلبية الشعراء الفرسان ، وبالأخص ماركبرو وجوفر روديل ، وعجز التروبادور عجزا تاما عن الجمع بين هاتين الخاصتين غير المتجانستين ، وقدر « للمينزجر » تحقيق هذه الوحدة وإنما في صورة متواضعة .

وهكذا كان الموضوع الأساسى الذى تغنى به التروبادور هو الحب المذهب وهو شعور بلغ من التجريد حدا يجعله غير مفهوم للعوام أو يكاد ، فلا وجود لشيء أكثر تعالما وتعقيدا من هؤلاء الشعراء الموسيقيين المذهبيين الذين مارسوا النوع الذى سموه « بالشعر المستغلق trobar clus » وهو شكل من الفن يمجز غير المتمرس عن تذوقه ، بيد أن هذا التناول على ما فيه من تعقيد قد اعتمد على مادة احتفظت بنضارة أصلها الشعبى . ويتبين من الخاصة الفنية العليا كيف كانت موضوعات أغاني الحب تدور في الواقع حول شخصيات خرافية تدب في أجسامها الجميلة أرواح متشامخة متعالية ، لم تظهر أى استعداد للتنازل والمن على الشاعر ، وانعكس الإعجاب الكبير بفضائل النساء على هذا الشعر ، وكشف عن اتجاهه الفلسفى « الافلاطونى الجديد »(\*) ، وازداد اقترابا من التجريد ، واقترب من روح الدين ، وأدى تأليه النساء الى تأنيث اللاهوتية ، فبدت مريم البتول مصدر كل فضيلة .

جمع مختلف دارسى هذا العصر قدرا كبيرا من الأغاني يناهز الألفين والستمائة أغنية وما يزيد عن المائتين والخمسين لحنا ، لربعمائة من التروبادور، يمكننا أن نذكر من بينهم جوفر روديل ، وبير فيدال ، ورامبو دى فالكيراس وفولكيه دى مارسليا ، وبرتران دى بورن ، وجوسيلم فيدى . والتف شاعر أغاني المشهور برنار دى فنتادور ، وأهم شاعر للأغنية السياسية برتراند دى بورن حول عاهل المملكة الغربية : هنرى الثانى عشر ، وحول اليانور اكويتان .

توافر لجنوب فرنسا شعر على درجة عالية من الاكتمال ، عندما قام التروفير الاوائل بتأليف الأغاني في شمال اللوار . وجمعت الحروب الصليبية ( ١١٤٧ ) بين سمو كل من الشمال والجنوب . وساعد الزوار العديدون من مرتادى قصرى ابنتى اليانور اكويتان على أحداث اللقاءات أخرى بين المقاطعات المختلفة . وتزوج الابنتان ماريا واليس هنرى الاول من شمبانيا ، وتيو

---

(★) وهنا يمكن أن يلاحظ القارئ مصدر نوع من الحب بالافلاطونى وهو بالانجليزى Platonie Love بمعنى Neoplatonic

( المراجع )

من بلو ، وقاما بدور بارز لتحقيق اللقاء الثقافي بين عالمي النشاط الفني . فكثيرا ما امتدى الأدبانية الشاردون الى عمل في قصور الشمال ، كما اتجه أقرانهم الى الجنوب ، ويبدو أن الشعراء الموسيقيين في الشمال « التروفير » كانوا أقل تأثرا بالمؤثرات الدينية من تروبادور الجنوب ، وان كان لا اختلاف يذكر بين قنهما من وجهة النظر الموسيقية . وربما أمكنا ان نقرر بكل اطمئنان ان اللغة وحدها هي التي كانت تفصل بينهما . اذ استعمل التروبادور « لغة أوك » *Langue d'oc* ، أما التروفير فالفوا باللغة أويل *d'oïl* وربما تميز شعرهم على شعر التروبادور بالسمو والاجادة . وتضمنه لقدر كبير من الشانسون دي جست «قصص الحروب» . وتحتوي المخطوطات العديدة التي حفظت شعر شعراء الشمال الفرسان وموسيقاهم على حوالي الأربعة آلاف قصيدة والألف وربعمائة لحنا . من أهم التروفير : كوين دي بيتون وبلوندل دي نسل وجاسي بروليه وتيو ملك نافار ، وجيلبير دي برنفيل وكولان موزيه ، وجوتبيه دي سواني ، وأدم دي لاهال ، الذي سنتحدث عنه بتفصيل أكثر . ولعله ، يعرف أيضا بأحدب آراس ، ولعله الذروة التي بلغها فن التروفير برقته وفتوره .

### مظاهر أخرى لليريكية الغروسية

سمى العصر الوسيط الأغاني الوصفية بالأغاني التاريخية *Chanson d'histoire* ، ويبين من هذا الاسم الطابع الملحمي لهذه الأغاني . ومع هذا ، وكما لاحظنا من قبل : اليريكية هي أساس فن « التروبادور » و « التروفير » كله ، ويتجلى هذا فيما حدث بعد ذلك عندما حلت القوافي محل الـ *l'assonance* (\*) البدائي « للشانسون دي جست » . كانت أغاني الافعال ( أو الشانسون دي جيست ) هذه ( من الكلمة اللاتينية *gesta* ) التي ألفها التروفير مجموعة من القصائد الغنائية الملحمية التي يتراوح عدد أبياتها من ألف بيت الى عشرين ألفا . وتجمع في مجموعات تتركز حول شخصية أساسية كشخصية شارلمان مثلا ، وتروي أحداثا تاريخية لها أهمية قومية . ويترنم « المنستيريل » الجوالون بهذه الاغاني بمصاحبة هاربة صغيرة أو فييل (*vièle*) ، وانتشرت في ألمانيا وإيطاليا وإسبانيا ، بل ووصلت الى أقصى الشمال ، الى أيسلنده حيث عثر على آثار منها . وأقدمها وأهمها « شانسون دي رولان » . ويرجع تاريخها الى ما بين ١٠٦٥ أو ١٠٦٦ . وأهم مجموعة من « الشانسون دي جست » هي التي كتبت عن شارلمان وعرفت باسم *deeds of the king* *Geste du roi* . ومن المجموعات

(\*) نوع من القافية الحرة مؤسس على السماع *sombre condre, peindre, peintre*

( المراجع )



الأخرى ، مجموعة دوق وليم شورتنوز La Geste de Guillaume

بينما اتجهت مجموعة كبيرة ثالثة : La Geste de Doon de Mayence  
الى رواية اخبار أسرة جانلون الثانى فى الشمال، المتمردة والمعادية لأن شارلمان .  
لا وجود للكثير من الفن أو السمو فى هذه الأغاني ، ولكنها تكشف فى استقامتها  
عن كبرياء أهل الغال ، كما يشتم منها روح الارستقراطية والنضال . وهناك  
رتابة فى ترجيعات هذه الاغاني . اذ تستعمل جملة موسيقية واحدة كلحن  
لأبيات كثيرة - وربما كلها - ويتخللها فواصل موسيقية قصيرة يلتقط فيها المغنى  
أنفاسه . ومع أنه قد أمكن المحافظة على نصسوجس عدد كبير من مجموعات  
الأغاني المختلفة ، إلا أن ما بقى من الموسيقى التى صاحبها لا يزيد عن شذرات  
لسوء الحظ ، ومع هذا فإننا نعرف بعض أشياء عن طريقة أدائها .

وللاستروفات القصيرة زائدة « أو صيغة ختامية Laisse ظهر فيها  
قدر كبير من الروح الفنية ، أكثر من « الشانسون دى جست » نفسها ، واكتسبت  
شعبية كبيرة فيما بعد فى « أغاني النساجين » ( شانسون دى توال » . وتكشف  
طبيعة الصيغة الختامية Laisse strophique عن وجود شيء مستمد من  
الجريجورانية . اذ كانت هذه الترجيعات مؤلفة - فيما يحتمل - على غرار  
التهليلات ( الهللويا ) أو المدائح القصيرة ، وانكششت الكلمتان الأخيرتان من  
المدائح القصيرة : saeculorum amen الى صيغة مؤلفة من الحروف  
المتحركة الستة الأخيرة للكلمتين Eu ou AE . وفيما بعد حرفت الصيغة  
التى اعتيد الاعتماد عليها فى الدلالة على « تروبة » المدائح ، وتحولت الى  
EVOUAE ، وظهرت مرارا فى أغاني نورمانديا أبان العصر الوسيط  
Enne avoi أو Enne hauvoy

فإذا تركنا جانبا « الشانسون دى جست » فسيبقى أمامنا بحث انواع  
متعددة أخرى من الأغاني ، لأن شعر الفروسية لم يكن وقفنا على الحب ، فكان  
هناك الـ sirventes ( من sirvent أي القيام بخدمة كالجندية مثلا ) .  
وفيه لا يخاطب التروبادور احدى السيدات ، ولكنه يخاطب أميرا أو حاكما  
و « السيرافانت » كالأغاني اما تتجه الى المدح أو الهجاء . وينتمى الى هذا النوع  
أغاني المحاربين الصليبيين المتنوعة ، والـ Planh تعنى Plainte  
شكوى أو رثاء لبطل فارق الحياة و « اللاي » ( بالانجليزية Lay ) وبالالمانية  
Leich أغنية ليريكية بسيطة كان يغنيها فى الأصل عازفو الهاربة البريتون ،  
وبعد ذلك أصبحت تستخدم كمقدمة وصفية طويلة للأغاني . ومن جهة أخرى  
كانت اللايخ Leich عند المينزنجر - ويرتد أصلها الى اللاي الفرنسية -  
أقرب الى السكوينسة ، اذا اعتمدنا فى حكمنا على الاستعارات الدينية التى تملأ

هذه القصائد الطويلة ، وتتألف « اللاي » من سلسلة اجزاء ينقسم كل منها الى عدد كبير من الاستروفات المتفاوتة الطول . واللحن الذى يجمع بين الاجزاء متكامل ، الا فى حالة المقاطع الشبيهة بالاستروفات ذات البناء المتماثل ، والمعتمدة على لحن واحد . وادى التطور الملاحق « للاي » الى ظهور أغاني مبنية على اشباه الاستروفات ذات اوزان متنوعة ، احدثت تغيرا مماثلا فى اللحن ، وسعى القرن الثالث عشر هذه « اللاي » بالـ descorts - اى ( النشاز ) . ومن الأغاني المستحبة عند المنزجر ( اغنية الفجر ) - الشانسون دى أوب Chanson d'aube أو أغنية رقيب البرج الذى ينيه العشاق الى اقتراب الفجر خشية حدوث ما لا تحمد عقباه . واطلقوا عليها اسم Tagelieder اغنية النهار وتحتوى المجموعات الالمانية على حوالى الستمئة اغنية من « أغاني الفجر » ونصادف فى الشعر الفرنسى امثلة اقل . ومن انواع « الشانسونات » المستحبة الأخرى الـ Pastourelle أو Pastorita كما كانت تدعى فى « البروفانس » . ويدور موضوعها حول قصة الفارس المنبؤ الذى أراد اغتصاب راعية . وتميزت « باستورالية » شعراء الفرسية فى الأصل بالرقه والسمو ، ولكنها بعد ان تأثرت بشعر الطبقة المتوسطة و « المنستريل » كثيرا ما كانت تنتهى بالكلام عن الاغتصاب وما يعقبه من علة الزوج أو العاشق أو شرزمة من القرويين الحانقين .

نقل الأدبائية Jongleurs الاغاني الى سائر الانحاء ، وكانوا يصحبون اغانيهم بآلة « الفييل » وتصحب الاغاني رقصات أحيانا ، توزع فيها الأدوار بين المشتركين ، وانحدرت من هذه الاغاني روايات الشخصاتية ذات الحوار . ويحتمل ان تكون الرقصات الوسيطة قد افترقت الى الرشاقة أو التعبير ، أو الى الاوضاع المدروسة للرقص القديم . ولا يبدو أنها قد اقتربت من أسلوب الرقص الحديث أو اكتمال حرفيته . ولعلها كانت أقرب الى الثقل والرتابة ، وان كان لا يستطيع انكار توثق صلة هذه الرقصات بالشعر الموسيقى . ولم تكن هذه الروابط بأقل أهمية عند الاغريق من ارتباطها بالـ orheis ، وفى لخلل العصور الوسطى وعصر النهضة ، كان تذوق الرقص منتشرا بوجه عام ومتأصلا عنه كل الطبقات . وغاية الاغاني فى الأصل هى مصاحبة الرقص . وتكشف « البالادات » و « الضربات » estampie والرونديو - مع الاكتفاء بقدر قليل من الاغاني ذات الطابع الراقص عن وجود جمل ايقاعية بسيطة يغنيها المغنى ، وتتبعها ترجيعات يغنيها الكورس ويرقص على نغماتها .

وزاد الفنانون الفطنون فى العصر التالى من ثراء هذه الاشكال البسيطة ، وتعددها . وتستحق « الضربات » estampie أو الـ estampida

اهتماما خاصا، بوصفها من أقدم أشكال موسيقى الآلات • وكلمة *estampida* في الشكل البروفنسالي من أقدم أشكال موسيقى الآلات • وكلمة *estamper* أو *estampir* ، أى يضرب يقدمه أو يطبع ، وهكذا يتبين دلالة الاسم نفسه على الرقص • وكان المفروض قيام الأدبانية بعزف هذه الشانسونات « على الفيل » وكان جروشيو أول من ذكرها ، وأسماءها بتصرف من اختراعه بالـ *santipes* اعتمادا على تضلعه في اللاتينية • وثمة نوع خاص من هذه الشانسونات هو أغاني الحوار ، ويصح تسميتها بأغاني المجادلات والمطارحات • وابتعدت هذه المحاورات الموسيقية عن الموضوعات القروية أو الغرامية ، وانغمست في الموضوعات الأخلاقية والفلسفية والسياسية ، وتنحدر هذه المحاورات من بعيد من الـ *alterna* الفرجيلية التي أصبحت تدعى الآن بالـ *tenson* أو *jeux partis* ، ولابد أن تكون من تأليف جملة شعراء مجتمعين إذا اعتمدنا في حكمنا على الإشارات التي جاءت على لسان بعض المتشاحنين • وتقدم الـ *jeu parti* عادة حلين متعارضين لموضوع النقاش تاركة اختبار أحدهما لخصم المغنى ، ثم يقوم بعد ذلك بالدفاع عن الرأى الآخر، وكما يذكر جان روا : « من الواضح أن هذا النوع يتبع عصرا لم يعد ينظر نظرة جادة الى المعانى المثالية التي بهرت نهاية القرن الثانى عشر • كما أنه ينبىء باقتراب تدهور الشعر الذى رعته هذه القصور » الا اننا سوف نرى مدى ما يدين له فن المسرح الغنائى الصاعد لهذه المحاورات •

في هذا المقام ، علينا أن نذكر *Jeu* « روبين وماريون » لآدم ده لاهال • لم يكن أحدب أراس من تروفيات الفروسية كآلافه السابقين ، ولكنه مثل حتى في هذا العهد الباكر روح الطبقة المتوسطة الصاعدة • وكثيرا ما اتجه الشعر الغنائى عند الطبقة المتوسطة الى السخرية ، وساعد هذا الميل على ظهور المسرح الكوميدي الذى لا يزيد عن كونه صورة درامية للشعر الغنائى الممزج بالسخرية • وبلغت هذه الحركة قممها عند آدم ( ١٢٤٠ ) ( ١٢٢٨ ) • وكان أيضا موسيقيا متعدد الجوانب مثل أغلب شعراء العصر البارزين • فلقد ألف العديد من الشعر الليريكى و « الشانسونات » والـ *Jeux* وفيها قلد النماذج البروفنسالية • وتحول آدم في سنواته الاخيرة الى تأليف مقطوعات رشيقة تعد فاتحة الفن المسرحى « الحديث » المعتمد على الموسيقى ، و « روبين وماريون » هى أقدم التمثيليات الفرنسية الباقية ، المصحوبة بالموسيقى ، والمبنية على موضوع دنيوى • وتتألف من محاورات تتخللها ترجيعات شائعة بالفعل في الأغاني الشعبية • والالحان ، وبعضها أغاني شعبية بسيطة - من بينها الشانسون الشعبية القديمة « روبين يحبني » *Robin m'aime* - تلقائية واسمى



مرتبة من المبدعات اللحنية في الفن الموسيقى المعاصر لها ، مع عدم الاستثناء مؤلفات آدم ذاته الأكثر اعتمادا على العلم . ولا مغالاة في تسمية هذه الآلة الصغيرة - كما يحدث أحيانا - بأول « كوميديا غنائية » ، كما أعتقد بعض النقاد ، ولكن الأفضل ، لغموض معنى كلمة comic opera في الانجليزية ، استخدام كلمة « تمثيلية موسيقية » ، وتضاهي الزينجشيل الجرماني . والمثل الذي ذكرناه ليس فريدا . فما زالت هناك عدة jeux باقية من هذا العصر . وبلغت شعبية هذه التمثيليات الموسيقية حدا كبيرا ، ويدل على هذا ما نجاء في المراجع التاريخية عن عرض « روبين وماريون » بعد وفاة آدم بمائة سنة .

### المنستريل

لا يتحقق غالبا الجمع في صورة كاملة بين القدرتين الخلاقتين في الشعر والموسيقى ، وعلى ذلك فقد احتاج بعض التروبادور والتروفير ، حتى عندما توافرت لهم الخبرة بالشعر والموهبة الموسيقية ، الى معونة بعض من اعتمد رزقهم على عزف الموسيقى ، واعدادها . وثمة سبب آخر لاستعانتهم بهم : اخلاقيات فناني القروسية التي حرمت القيام بأي اتصالات غير ضرورية بعامة الناس . وفي الحالات التي اتصف فيها الفارس بالمقدرة على تأليف الموسيقى ، ولكن غناؤه رديء ، كان يستعين عادة « بالمغنواتي » chanteur أما في حالات العجز عن الجمع بين تأليف الموسيقى والعزف فكان يلجأ لمعاون « الآلاتي » estumenteor

ويتبع « المغنواتية » و « الآلاتية » عالما كبيرا من الموسيقيين المتجولين سميتهم القرون الوسطى في آخر عهدها « بالمنستريل » وإن كانوا في عهد التروبادور والتروفير ، لم يترددوا عن اجابة أى مطلب ، عند مناداتهم باسم « الأدباتية » Jongleurrs

ينحدر الأدباتية « الجونجلين » من أصل بعيد سبق ظهور التروبادور بألف سنة . إذ يرجع أصل الندماء المتجولين الى عهد الرومان . ومعرفتهم بالأدب ، وقدرتهم الموسيقية من مخلفات العروض المسرحية العامة ، وغيرها من الاحتفالات القديمة . ويتبع المقلداتية mime والمضحكون ioculattores جيوش الرومان الغازية ، وظهروا في سائر الانحاء التي بلغتها الحضارة الرومانية عند اتساعها . ونشطوا على نفس النحو خلال عهد اباء الكنيسة وأوائل القرون الوسطى ، ومع هذا فقد عكست ذاكرتهم وتقاليدهم الماضي السابق للمسيحية في صورة قوية للغاية مما أقلق الكنيسة ، ومن هنا تجاهلتهم أغلب المراجع التاريخية والكتاب الاتقياء . وما نعرفه عن « المنستريل » في بداية القرون الوسطى قد جاءنا بطريقة سلبية ، يعنى عرفناه من اللوائح والقوانين التي صدرت ضدهم .



كان الادبائية و « المنستريل » من الضرورات التي لا غنى عنها في القرون الوسطى . يظهرون في احتفالات القصور وقلاع أرفع الاشراف مكانة ، ولكنهم ظهروا أيضا في احتفالات المواطنين الصاخبة مثل مباريات الفروسية والاجتماعات الشبيهة بالحربية . وكانوا لا يمانعون في احياء أفراح القرويين ، وشاركوا بأكبر نصيب في عروض التمثيليات الدينية . وضم نشاطهم الى جانب الغناء وعزف الكمنجة « القديمة » تلاوة الأعطير والألعاب البهلوانية والحيل السحرية . كانوا يتنقلون من بلد لآخر ، وشاهدوا الكثير . فهم دائمو الترفيه عن الناس بما يحكونه ، وبذلك قاموا بنفس الدور الذي تقوم به الصحف اليومية الآن . ولكن عدم امكان الاستغناء عنهم لم يحل دون ظهور شعور عام بازدرائهم طيلة القرون الوسطى . وما من شك في أن الصورة التي قتمثل لنا عن هذا الموقف بمفارقاته تثير الحيرة ، غير أنه من المستطاع تحليلها وارجاعها الى الكنيسة التي أصدرت هذه التحريمات بعد أن رأت منذ عهد ابائها ، وفيما بعد خلال عهد الإصلاح « الكلونى » في حب المنستريل الفطرى للحياة ، ومتعها ، أخطر تهديد لسلوك الجماهير الدينى . وحرّم على « الكمنجاتية » المساكين الاشتراك في « المناولة » والعشاء الربانى ، أى عوملوا نفس معاملة المصابين بالصرع والجوالين في النوم والسحرة ، ولم يحل المسخط عليهم وازدراؤهم دون سعيهم وكفاحهم ، بل لقد عرف ان الشعوذة كان مسموحا بها في الحفلات العامة . ورحب بهم رؤساء الكنيسة في بيوتهم ، وأوامر الأُمراء والاشراف في قصورهم الحصينة . حتى الأديرة ، فانها قد دعتهم أحيانا للاشتراك في طقوسها . وربما بدا مثيرا للانتباه وجود بينات عديدة تثبت اشتراك الادبائية بأعداد وفيرة في الجامع الكنسية المعقودة . ويقال ان ما يراوح الخمسمائة ادبائيا قد احتشدوا في المدينة عندما انعقد مجمع كونستانس . ونحن مدينون لهؤلاء الموسيقيين المطاردين بفضل كبير ، فهم الذين انقذوا لنا قدرا كبيرا مما بقى من الملاحم الشعرية والموسيقى الدنيوية وشعر منتصف القرون الوسطى .

٢٢٢

كان الادبائى بالضرورة موسيقيا متجولا . وهذا ما يميزه عن المنستريل menestrel أو ménétrier الذى كان يحيا بصفة دائمة في بطانة أحد الاشراف أو اى جماعة . ثم اتسع معنى المنستريل شيئا فشيئا حتى اطلق حوالى القرن الثالث عشر على الادبائى والمنستريل بلا تفرقة . وبمرور الزمن احتل مكانا وسطا بين التروفير والادبائى . فكان يحيا متجولا مثل الادبائى ، ولكنه يؤلف أغانيه بنفسه كالتروفير . وكثيرا ما توطدت الصداقة بين التروبادور والمنستريل . كما يتبين من أسطورة جميلة عن ريتشارد قلب الأسد ومنستريله المحب بلونديل دى نسيل . وتروى الاسطورة أنه عندما أسر سنة ١١٩٣ ليوبولد دوق النمسا الملك وسجنه ، عثر بلونديل اثناء تجواله في البلاد الجرمانية على

الملك في بعض الانحاء ، وعرفه بنفسه بان قام بغناء أغنية كانا قد اشتركا في تلحينها .

وبمجيء القرن الثالث عشر ، أصبح المنستريل قوة يحسب حسابها ، تحب ويخشى بأسمها . فهو يجمع في شخص واحد بين الصحيفة اليومية والمسرح وقاعة الموسيقى ، ينشر المتعة حيثما حل ، ويلتف الناس حوله للاستماع اليه . ويحبونه لغرابية شخصيته وبراعته ، ولكنهم يخشونه لقدراته المتعددة التي لاح فيها الشبر لكل من الكنيسة ، والشعب اللذين كانا يرتابان في كل عرض للخوارق . وهكذا اعتاد الادبائية الحصول من الاشراف والبورجوازيين والقرويين على كل ما يشتهون ، وعاشوا في هذأة واطمئنان نسبي . واستهوت حياتهم المترفة المتحررة الكثيرون ، واشتدت الرغبة للاشتغال بحرفتهم الرائعة . ونما عددهم باطراد . وحوالي نهاية القرن وفي القرن الرابع عشر ، تحدثت الحوليات عن وجود جيوش حقيقية من المنستريل . فذكر تشمبرز صاحب أول إنسكلوبيديا ان مائة وخمسين أدبائيا قد اجتمعوا في إحدى المناسبات . وروى المؤرخون الايطاليون كيف اجتمع أكثر من الألف منستريل في أحد الاحتفالات ، وبذلك انقضى عهد المنستريل المتسول الرث الهيئة .

كان من السهل التعرف الى المنستريل من ازيائهم ، وتصورهم القصاوير المعاصرة مرتدين سترات حمراء وقلنسوة وملابس مؤلفة من لونين رأسيين كتلك التي ارتداها فيما بعد مضحك الملوك . ونصادف بين المنستريل الالمان كثيرين ذوي أسماء غريبة « مزهزمة » كقوس قزح Regenbogen وبتاع النسوان Frauenlob والأرنب النطاط Hasensprung و « الوتر الصغير » Saitlein . الخ ، وتسمى بعضهم باسم بلده أو أصله ، وأسمى البعض الآخر نفسه أسماء فكاهية ، وان دلت أيضا على ازدياء الحياة والسلبية المطلقة . والفروض ان يتقن الادبائي القدير العزف على عدة آلات . وطبقا لما جاء في الرومانسات وغيرها من الاشعار الوصفية ، كان عدد الآلات المستعملة عادة كبيرا ، ولكن الآلة الأساسية هي الكمنجة القديمة أو الفيل ، كما كانت تسمى في فرنسا . وناسب القوس المقوس(\*) لهذه الآلة عزف نغمات القرار الطويلة المتواصلة التي كانت تصحب المغنى أثناء قيامه باللقاء .

(\*) سمينا في مصر عصا الكمنجة « القوس » وذلك عائد الى قوس الربابة أولا ، ثم الى البدء باستخدام القيولينة كأنها ربابة ، وبقي تعبير « القوس » علما على العصا المشدود اليها الشعر . وهذا يذكرنا بتسمية « الاسطوانة » - وهي قرص كما يعرفها اليوم - لأن أول « الاسطوانات » كان « كباية » كاملة الاسطوانية تدور حول محور أفقي . وكان القونوغراف آلة تسجيل يصدح المغنى في صيوان البوق ، ومادة البلاستيك التي تغطي الاسطوانة لينة ( طرية ) في طريقها الى الجفاف !! - المراجع .

لم يكن المنستريل أنشط الموسيقيين الدنيويين فيما بين القرنين العاشر والثالث عشر فحسب ، ولكنهم كانوا أنشط شعراء الشعر الشعبي . كان هؤلاء « المفنويات » و « الآلاتية » بمثابة فرتيوزي موسيقى ذلك العصر . ودفعتهم رغبتهم الفطرية للتميز عند أداء الأغاني التي عهد بها اليهم أولياء نعمتهم الى تزويق موسيقاهم التي تفاوتت قيمتها ، وان كانت قد تضحخت أحيانا الى حد بعيد ، حتى صعب التعرف على اللحن الأصلي . وحذر كثيرون من التروبادور منشديهم من المنستريل من تشويه أغانيهم . لابد أن يعد شعور المنستريل القوى بالقدرة على التصرف الموسيقى هو المسئول عن تفوق الشعر الغنائي عند الارستقراطيين الفرنسيين في ثراء الالحان على « المنزجر » الالمان . وكانت القاعدة عند هؤلاء هي قيام الشاعر بدور الموسيقى ، وحد ذلك من نشاط المنستريل ، وتحرره .

### تدهور فن الغروسيية

كان فن التروبادور - كما ذكرنا - أشبه بفن ارستقراطي ، فكان يدعى شعر القصور poesie courtoise ، ولكنه ليس وقفا على الارستقراط كما يعتقد عادة ، وبدأ « فن القصور » ينحط في أواخر عهده نتيجة لما حدث من توزيع للثروة اثر ظهور تجار الطبقة المتوسطة والمجتمع الصناعي . وانضمت المدن الكبيرة الى الحركة الأدبية في بيكارديا وارتوا بسكانها الناهضين ، وساعد هذا على نشر شعر التروبادور وصبغه بصبغة قومية حقة . وانشأ المواطنون المنتظمون في جمعيات مدارس للشعر في « آراسي » ، التي اخرجت عددا مذهلا من القصائد والحكايات و « الدبت » الساخرة الأخلاقية والأغاني ( الشانسونات ) . وبدأت الطبقة البورجوازية الجديدة في تقليد أحوال الاقطاعيين بما عرف عنها من فطنة وفراصة . وأستأجر البورجوازيون التروبادور والمنستريل للتغنى بفضائلهم وسجايهم ، لما لاحظوا كيف نشر المنستريل شهرة أسيادهم في سائر الانحاء . وأعظم هؤلاء الشعراء روتبيف Rutebeuf ( ١٢٣٠ - ١٢٨٠ ) وهو أشبه بفرانسوا فيون ، انما في القرن الثالث عشر ، ويعد أول شاعر ليريكي فرنسي صميم في القرون الوسطى يشعر بذاتيته وتحرره وفرديته .

وظهر تغفل روح الطبقة المتوسطة واضحا في كل ميادين الفن والأدب . وأفضل ما يصورها هو الملحمة الشعرية الكبرى ذات الجزئين : Le Roman de la Rose . وتبع الجزء الاول - وهو شعر حماسي شامخ ألفه حوالى سنة ١٢٣٥ جيوم دي لوريس - بعد أربعين سنة تقريبا جزء ثان دجه يراع جان دي مونج . ويصعب نسبة السمو الى أبيات دي مونج الرتيبة فعندما امسك الورود بيديه الغليظتين « عقص تويجاتها » ويتبين من الميل الموسوعي



الملحوظ وجود مؤثر آخر : السكولائية التي شعت من الجامعات \* وفي الوقت الذي ازدهرت فيه ليريكية القرون الوسطى ، ورسخت قدمها ، تدهور الشعر البروفنسالى تدهورا سريعا \* ويرجع هذا من ناحية الى تميز الشعر في آخر مراحل بزيادة الصقل والبراعة في الجمع بين الايقاعات وبالتعقيدات التي لا تنتهى \* ويرجع من جهة أخرى الى اضطهاد الكنيسة \* شيئا فشيئا تحول فن التروبادور بسبب تعقب الكنيسة له لما فيه من اتصال ببعض مظاهر الهرطقة ، من الدنيويات وحسيتها الى موضوعات التقوى ومحاسن الاخلاق ، وتحول الافتتان بالغيد والحسان الى عبادة نوتردام ( سيدتنا البتول ) بل وسرعان ما تحولت أم الرب الى مجرد فكرة أو تجربة \* فلقد تسبب عقد محكمة التفتيش في تولوز ، وتأسيس القديس دومينيك لجمعية الوعاظ ( الدومينيكان ) في ظهور موجة من الصرامة الأخلاقية قضت قضاء مبرما على الشعر الليريكي والموسيقى الليريكية الدنيوية \* علينا أن نتجه بأبصارنا ومن الآن فصاعدا الى ايطاليا لو أردنا معرفة مصير الشعر والموسيقى \*

### ايفاظ الفن البروفنسالى الليريكية الايطالية

يصح أن ينسب ايفاظ الأدب والموسيقى الايطاليين الى التروبادور والتروفير الذين هاجروا الى ايطاليا في أعقاب الاضطهاد الديني في فرنسا \* ويشهد بوجود الادباتية الفرنسيين بايطاليا مختلف مخطوطات القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وسرعان ما لحق بهم اسيادهم الذين حلوا ضيوفا على الامراء المختلفين \* وانتشر في هذه القصور الشعر البروفنسالى بموسيقاه المصاحبة \*

سيطرت على ايطاليا في النصف الاول من القرن الثالث عشر شخصية فردريك الثاني العاتية ( ١١٩٤ - ١٢١٠ ) امبراطور الدولة الرومانية المقدسة وملك الصقليين أيضا ، الذي خلق غرامه بالشعر وبغضه للكنيسة جوا نموذجيا في بلاط صقلية للنازحين من فرنسا ، والتف حول الامبراطور العظيم نخبة من الأدباء الممتازين \* وانضم الى التروبادور الفرنسيين شعراء ايطاليون الفوا جماعة سميت بعد ذلك بالمدرسة الصقلية : مهد الأدب الايطالى \* ولا يعتمد اسم هذه المدرسة على أى أساس \* اذ كان هناك كثيرون في بلاط فردريك وفدوا عليه من شتى انحاء العالم « كجويتونى داريزو » على سبيل المثال \* كما ان علينا الان ننسى عند بحث أصل الأدب والموسيقى الايطاليين كيف لاقى نفر كبير من التروبادور حفاوة في قصور آل المريكز مونفيراه المحبين بالمثل للفنون ، حيث ألقت أشهر أغاني رامبو الغرامية ، ولاستسى وآل المريكز سالوتسو وكونتات السافوا ، تأثر الايطاليون بهذا الشعر الليريكي تأثر شديدا ، استمر أمدا طويلا \* وحده



دانتى أسماء سبعة من التروبادور فى كتاب De Vulgari والكوميديا الالهية ، كما ذكر بترارك أسماء خمسين منهم • ولا نعرف عن حياة التروبادور الايطاليين، أو أقرانهم الفرنسيين الا القليل • ومن أشهرهم أودويللى كولوتى ، وكشونلر دال كامو ورينالدو داكينو • وأشعارهم عادة فى شكل محاورة تدور بين رجل وامرأة على غرار أغانى التروبادور : الرجل يخطب ود المرأة ، والمرأة تسوق الدلال • وعلى نقيض تراث الشعراء الموسيقيين الفرنسيين الغنى نسبيا لا يعرف عن الموسيقى الايطالية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر سوى القليل، وأن أمكن تتبع اتجاه تاريخ التأثير الفرنسى فى ذلك الجزء من فنهم الذى يعنى بالشعر •

ونهض بالدور الرئيسى فى تقدم الشعر الايطالى القديس فرانشيسكو وحواريوه، ولكن التأثير الفرنسى ظل واضحا • ولقب جوفانى بونار دونى بفرانشيسكو ( الفرنسى ) نسبة الى والده الذى كان دائم السفر الى فرنسا • تغذى الشاب على فروسية الرومانسات الفرنسية ، وحلم بأن يصبح بطلا كواحد من أبطاله الفرسان ، غير أنه بعد أن عمل بالجندية فترة قصيرة حدث ارتداده الشهير • • ومنذ ذلك الحين ، تغيرت موضوعات إعجابه ، فأصبح نصيرا للفقراء • على أن تكريس رهبنته قد ابقى على تأثير بروفنسالى واضح • فقد استمرت « الدام » موضع الخدمة والتبجيل، ولكن الخدمة تحولت الى الخشوع والتقوى • وما لبث القديس الذى كان يتغنى بالأغانى الفرنسية ، أن انطلق فى نظم الشعر بلغته الأصلية ( الايطالية ) •

تركز اهتمام الكنيسة بايطاليا فى العصور الوسطى وعصر النهضة على السلطان السياسى ، ومن ثم فكثيرا ما كانت الشاعر الدينية لا تعتمد فى غرسها على زعماء هذه الكنيسة ، واعتمد الشعب على نفسه فى التعبير عن مشاعر تقواه ، وصب إيمانه فى المذائح الدينية ( اللاودى ) أكثر الاشكال تمثيلا للشعر الدينى ، باللغة الدارجة عادة • ونهض مؤلفو المذائح – وأغلبهم من الرهبان الفرنسيين – بلغتهم ، فلم تكن اللغة الفلورنسية قد ارتفعت بعد الى مرتبة لغات الأدب • وأعظم فضيلة لشعر المذائح ( اللاودى ) هو كونه الناقل الوحيد للأغنية الشعبية وروحها • ووراء أسرافه الهستيرى المحموم ، كانت تكمن روح إنسانية مخلصه حارة بعيدة عن كل شكليات فن القصور ، وأبهته • ومن الطريف أن نذكر كيف أطلق على منشدى المذائح اسم giullari di Dio ( أدبائية الرب )، وتكشف هذه الحقيقة عن مدى شعبية المقلداتية والـ ioculatores ونصايف بين اتباع القديس فرانشيسكو الفرنسيين جاكوبونى أهم مؤلف للمذائح ورأس المدرسة الاومبرية ( نسبة الى إقليم أومبريا وينتمى الى مدرستها

في التصوير رافايل وبيروجينو ) • وكان في البداية دكتورا في القانون ثم انقلب ناسكا ( بعد الوفاة المفاجئة لزوجته ) ، وتحول بعد ذلك الى رهبنة الفرنسيسكان وقال الشعر ، عاش جاكوبوني حياة متنوعة كحياة زعيم مذهبه ولكنه مختلفا عن القديس فرانسيسكو - كان بعيد الاهتمام بالمسائل العامة ، والقى البابا بونيفاسي الثاني - القبض عليه لشدة معارضته للبابا ولم ينقذه سوى موت بونيفاسي الثاني المفاجيء •

و « الدائح » موسيقية الطابع الى درجة فائقة ، ككل الاشعار الاستروفية وتركزت الدائح الأولى على توكيد بساطة الايمان ، ولكنها في صورتها الأخيرة المعتمدة على الحوار كشفت عن الدور الذي ستقوم به في انشاء تمثيلات الاسرار الايطالية ، وبعضها كسيدة الفردوس Donna de Parodiso مشاهد درامية حقة مكتوبة بالدارجة ، مستلهمة بكل وضوح من الدرامات الطقوسية التي كانت تعرض حينذاك في الكنائس الايطالية ، وفي كل كنائس الغرب أيضا • وثبتت مخطوطة شيفيدالي التي رجع اليها كوسماكر ان الدرامات الطقوسية كانت معروفة ، وتمارس في ايطاليا • كانت هناك أيضا جمعية الجونفالوني Compagnia del Gonfalone التي تالفت سنة ١٢٦٠ لعرض حفلات درامية سنوية لموسيقى الآلام ، وتعقد اجتماعاتها في الكوليزيوم بروما ، ومع هذا فينبغي عدم الاكتفاء بالبحث عن أصل «تمثيلات الأسرار» في ايطاليا في الطقوس وحدها ، كما هو الحال في فرنسا والمانيا - لأنها تعد أكثر من ذلك امتدادا للناشيد الدينية البسيطة ، كما ظهرت في « الدائح » ( اللاودي ) وهكذا كان موقف الدين في ايطاليا من بدايته أكثر انسانية ، وأقل تجردا من نظيره في الشمال • ومن المستطاع ادراك كيف تركت الأغاني البسيطة أثرا قويا في تشكيل روح الشعب ، ونشوء هذا الشكل في ايطاليا غير مستغرب • فمعناه أن أهل البلد « الذين اتصفوا بعشقتهم القاتل للجمال » قد آمنوا بجمال العالم الذي يستحق العشق والاعجاب به على الفور • هذه السمة الايطالية المميزة واضحة في القرويين والقديسين على السواء ، فلم يحل كل ما اتصف به القديس فرانشيسكو من زهد ، والمحن التي تعرض لها دون تمتعه بفيض من الخيال وولعه بحياة الخلاء ، وحده على اقرانه من خلائق الله ، وكثيرا ما اتجهت اشعار مدائح جاكوبوني دا تودي الى الدرامية ، وعاش حتى رأى بعض مبدعاته وهي تعرض في صورة درامية بوساطة الشياطين : جماعة الاخوة التي قامت بتنظيم غناء الدائح • وغالبا ما احتوت النصوص الايطالية على ارشادات مسرحية باللاتينية •

شاع تنظيم جماعات دينية لغناء مدائح « اللاودي » وغيرها من تراويل الدائح حتى جاءت جماعة الشياطين المتزمتة ( التي لم تعترف بها الكنيسة ) ونجحت

في أواخر القرن الثالث عشر ، في حث جموع البشر على حضور اجتماعات منتظمة للغناء . وفي نهاية القرن ، ازداد عدد جمعيات المدايح Compagnie de Laudei الى حد كبير ، فكان هناك في كل مدينة هامة من ايطاليا جمعية على الأقل ، واحتوت فلورنسا وحدها على ما لا يقل عن تسع جمعيات . واستمر الحال في فلورنسا هكذا لعدة قرون . وساق البحث عن آثار موسيقية للقرون الغابرة الموسيقولوجي القدير كارل بروسكه الى فلورنسا سنة ١٨٢٤ ، وتضمنت يومياته ( ٨ سبتمبر ) الاستهلال الآتي : « كان من حظي الاستمتاع بتجربة جميلة رقيقة عندما رأيت في أركان شوارع فلورنسا المادونات الصغيرة والمذابح ، مضياءه بالأنوار ، وتجمعت حولها جماعات دينية للعبادة والغناء ، ولاحظت أيضا مصليات وأديرة مختلفة تؤمها جمعيات من الاتقياء ، مرتدية رداء أبيض تغني مزامير وتراتيل في مدح مريم العذراء » . ولم يترتب على ما حدث خلال القرون من تكرار التغير في الموسيقى والشعر المغنى في هذه الاجتماعات ، أى تغير في أسلوب الأغنية البسيطة ذات السطر اللحني الواحد حتى ازدهرت « المدايح » المتعددة الأصوات في القرن الخامس عشر .

استمر الشعر والموسيقى الشعبيان في ايطاليا يتبعان الاتجاه الذي بدأ في النصف الاول من القرن الثالث عشر . ففي العالم الدنيوى كان هناك « الكونتراستو » و « البالاتى » و « السترامبوتى » والكونتراستى ( المتباينات ) محاورات شعرية يراود فيها الرجل فتاة ( عادة من الراعيات أو القرويات ) / لكى ترضى بعلاقة غرامية « طيارى » وتميزت هذه الاغاني بحلاوة أسلوبها الشعبى وانسياب الحوار بلا جهد أو عناء . وهى خصائص واضحة جلية في « الباستورالات الفرنسية » ، و « البالاتى » أغاني راقصة ، أما « السترامبوتى » فأغاني شعبية قصيرة شبيهة بالنكات أو الحكم . والانواع كلها مقطوعات موسيقية تعتمد بأكملها على الغناء أو تتخللها كما هو الحال في « البالاتى » ترجيعات موسيقية . وفي ميدان الشعر الدينى ، استمر ازدهار « المدايح » .

في نفس الوقت ، اتجهت توسكانيا الى اخراج مدرسة ممثلة لها ، وازدادت شهرة جامعة بولونيا ، وأصبحت مركزا للطلاب من كل انحاء شبه الجزيرة . وبأن أثر المدرسة الصقلية البروفنسالية التى اتصفت بعلمها واعتدالها في استعمال الرمز ، ولم يعد الشعر تعبيراً عن مشاعر كل انسان وعواطفه ، بل أصبح فن الصفوة الصغيرة ولاقت الـ trobar clus البروفنسالية نظيراً لها في maniera oscura الايطالية . وكان هؤلاء الشعراء يعرفون الفلسفة معرفة جيدة ، القديمة والمسيحية ، كما كانوا يعرفون علم الرياضيات . وتمردوا في أفكارهم على عقائد الكنيسة ، وعبروا عن أنفسهم بحرية واقتناع شديدين .



ومع هذا ، وبالرغم من البعد بين المدارس الصقلية والتوسكانية ، فإن اشعارها الدالة على العلم ، كانت بفضل كانزوناتها وصونياتها المتوازنة ربما أبعد تأثيرا من الليريكيات الشعبية في احداث التقدم الأخير للفن الايطالى . فالفن العظيم لا يستطيع النهوض وشق طريقه - على ما يبدو - بغير المهارة في الحرفة والصناعة التى توفرت بقدر كبير عند هؤلاء الفنانين ، وان كان تأليههم الفلسفى للحب ، قد سلب شعرهم من تلك الحيوية الضرورية لبلوغ فنهم العالمية . فمن غير المصور اختراق حرارة المشاعر الليريكية لظلمات الغيبيات الرمزية .

استمر الاتجاهان جنبا الى جنب حتى ظهرت عبقرية ، جمعت بين الجانبين فى أسلوب حلو جديد مبتكر *dolte stil nuovo* وبذلك أمكنها أن تبتث فى فن كان قد ولى عهده وأصبح فريسة للتقاليد والمستنسخات العفنة مشاعر حقة وروحاً فنية جديدة وفكراً وخيالا نضرين . وضع دانتي أسلوبه العذب الجديد ، فى مقابل أساليب الصقليين والتوسكانيين ، وأراد الشعر الجديد برشاقته وحلاوة تواليفه أن يتساوى فى اخلاصه مع الهامه . واعترف دانتي بالشاعر العالم جويدو كاستانز له ، وسماه « أبى » وأب كل من يتفوقون على فى كتابة قوافى الحب الحلوة . ويرجع هذا بلا شك الى عمق اهتمامه بفن نظم الشعر والامكانيات الأدبية للغات المختلفة . على ان ما كان يهم شاعر « الحياة الحديثة » *vita nuova* أكثر من اكتمال الصنعة ، هو الروح الانسانية المتحررة المكتفية بذاتها ، فاكتشافها والتعبير عنها اسمى مهمة يقوم بها الشاعر .

وكما لجأ بعض التروبادور البروفنساليين الى ايطاليا ، ولاقوا ترحيبا فى قصور النبلاء استطاع آخرون الظفر بترحاب مماثل فى شبه جزيرة ايبيريا ، وتشهد الـ *cantigas* التى ظهرت فى بلاط قشتالة بالتأثير البروفنسالى . ويمكننا ان نكتشف بالمثل الـ *segliers* والادبائية *joglars* فى البرتغال، البلد الذى خضع خضوعا كاملا لتأثير الشعر البروفنسالى ، كما يتبين من فنه التروبادورى *de trobar* لابد ان يكون الشعر الغنائى الليريكى قد تمتع بشعبية كبيرة فى البرتغال . ان بلغ ما احتفظ به حتى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ماينوف عن الألف قصيدة ، تمثل مجرد جزء صغير من القصائد الشعبية وأغاني شباب العشاق *cantigas de amigos* وتحتوى الـ *Concioneiro ed Ajudo* ومجموعة أخرى فى الفاتيكان على الآثار الأساسية لمؤلفات الأغاني الشعبية التى امتصت فيما يكاد يبلغ التمام فى شعر القرون اللاحقة الأبعد عن البساطة .

### التروبادور والمنستريل فى إنجلترا

أحدث الغزو النورماندى ( ١٠٦٦ ) تأثيرا فرنسيا عارما على الحضارة الانجليزية فأصبحت الفرنسية اللغة الرسمية للدولة ، وسيطر الأدب والفن



الفرنسيان على الفكر الانجليزي . وصح هذا بوجه خاص بعد انتقال حكم إنجلترا الى فرع « انجفين » ( أسرة أنجية ) شغل وليم واتباعه في السنوات القليلة التي تبتعت الغزو بتوطيد أقدامهم وإخماد الثورات وسن قوانين للبلاد . واستقرت دعائم الدولة على عهد الملك هنري الثاني ( ١١٥٤ - ١١٨٩ ) ، وكان ملك إنجلترا في الوقت نفسه كونت « مين » ودوق نورمانديا ، واللقبان موروثنان عن أمه . وحصل من أبيه جوفري ملك أنجو على « أنجو » وتورين ، وتولى مملكة بريتانى فيما بعد . وأضاف الى ممتلكاته بعد زواجه من اليانورة الاكويتانية « بواتو » وجيين وجاسكونيا ، ولقد سبق ان تحدثنا عن الدور الهام الذى قامت به بعض المقاطعات في سبيل تقدم شعر الفروسية وموسيقاها . ولا عجب بعد ذلك اذا لاحظنا ظهور حركة أدبية مماثلة على أرض إنجلترا بفضل التفاعل الحضارى الخصيب بين الجزر البريطانية وأقاليم القارة .

حوالى منتصف القرن الثانى عشر ، ظهر برنارده فنتادور في إنجلترا ، وتظهر منذ ذلك الحين اشارات عديدة الى عائلة بلانتجننت في الاشعار الغنائية البروفنسالية . كان التروبادور وثيقى الصلة بحياة القصور ، وقاموا بدور في السياسة . وأفضل مثل دال على ذلك حياة برتران دى بورن فايكونت هوتفور ، وهو من أبرز شعراء الغزل في العصر ، وكان من بينهم ريتشارد قلب الأسد ، وساعدت شعبيته وشعبية منستريله الأمين بلوندل على ظهور العديد من الاغاني والاساطير . وخلال حكم الملك هنري الثالث ( ١٢١٦ - ١٢٧٢ ) ، ازداد الاقبال على ترجمة الرومانسات الفرنسية ، ولقى هذا الفرع من فروع الشعر الرومانتيكى تشجيعا كبيرا اثناء حكم ادوارد الاول ، وابنه .

نزع في عهد الملك ريتشارد قلب الأسد عدد كبير من المغنين الفرنسيين الى إنجلترا ممن دعاهم كبير الامناء « وليم أوف ايللى » - بناء على طلب الملك - لاهياء الفن الوطنى . كان هناك نوعان أساسيان من المنستريل : طائفة تعمل في قصر واحد ، وأخرى تنتقل من قصر لآخر . واستمر وجود هذين النوعين حتى في العهد الاليزابثى ، اذ كان هناك بعض موسيقيين مرتبطين بمدن معينة ، بينما فضل الآخرون الانتقال من بلد لآخر . ومنح المنستريل المتجولون في عهد « هوج » أول لورد لشستر ومؤسس دير القديس وربورج قطعة مجبانية من الأرض . وعهد راندل ثالث لورد لشستر بامر حماية هؤلاء المنستريل الى «كونستابل» المدينة : روجر دى ليسى . وفي تاتسبيرى في ستاتفور شاير ، عين جون أوف جونت، شقيق ادوارد الأمير الأسود ، ومن أقوى نبلاء إنجلترا حاشية من المنستريل في سنة ١٣٨٠ . وألف المنستريل في بفورلى في يوركشاير

جمعية منذ عهد باكر ، يرجع الى نهاية القرن الثالث عشر . وابان عهد الملك هنرى السادس ( ١٤٢٢ - ١٤٦٠ ) ، ازداد ثراء الجمعية الى حد اشتراكها في المساهمة المالية لتشييد كنيسة كتب عليها Thy pilors made the Menstrils

وهناك صورة لخمسة منهم وهم يعزفون الناي والكمنجة والعود والطبول . ولا يستبعد ان يكون هؤلاء المنستريل قد قدموا عروضاً في الكنيسة . وفي قصر الملك ادوارد الثالث ( ١٣٢٧ - ١٣٧٧ ) الذى تزوج فيليبيا من هينو ، عاش لفيف من الشعراء والموسيقيين الفرنسيين الذين التفتوا حول المؤرخ جان فرواسار ، كما كثرت زيارات الموسيقيين الأجانب . ان كل هذه الروايات تشهد بوجود حياة موسيقية نابضة ، وان كان التأثير الفرنسى لم يظهر فنا متمائزا في بريطانيا ، يمكن مقارنته بذريته في ايطاليا وايبيريا ، وعلينا ان نتجه الى المانيا لو أردنا تتبع العبقرية الغالية ، وانتشارها المذهل ، وقدرتها على التكاثف .

### المينزانج

كلمة « المينزانج » Minnesang الالمانية ، بمعناها الدقيق تدل على الاشعار التى عبر بها الفرسان عن اخلاصهم Minnedienst لمحباتهم ، الا انها تدل بوجه عام على عالم الشعر الليريكى بأكمله في القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، سواء كان موضوعه الحب أو الدين أو السياسة . تأثر الشعر الجرمانى بالأدب البروفنسالى ، في فكرته عن الحب السامى الذى يكاد يصل فيه تقدير المرأة الى حد العبادة الدينية ، وبقواعده المعقدة فى « الايتيكيت » ، وعواطفه المصطنعة ولكن ، « المينزانج » الجرمانى لم يقلد شعر التروبادور تقليداً أعمى كما أنه لم يكن مستمداً من المصادر الفرنسية وحدها .

ومصادر « المينزانج » عديدة متنوعة ، كما يبدو . والظاهر ان التأثرين الجريجوريانى هو أقدم هذه المصادر . ومن الأصول التى اعتمد عليها أيضاً الأدب اللاتينى والشعر المعتمد على الايقاع . ونحن نصادف ، حتى فى بداية هذا الفن شخصيات شاعرية مثل ماينلو وكورينبرج وديتمارفون آيست الذين ربطوا بين شخصياتهم - القوية وان كانت عتيقة - وبين عصر الانتقال ، واستطاع ديتمار تقديم موضوعات جديدة وقوالب شعرية جديدة من جراء معرفته بشعر الفاجانت . ومنذ بداية القرن الحادى عشر ، كانت أغانى الغزل والجوليارد ذائعة فى بلاد الراين ، وشمال المانيا ، وبافاريا بخاصة ، وصادفت العديد من المقلدين الالمان ، وعلى الأخص بين رجال الدين . هذا الشعر اللاتينى من أهم المصادر التى رجعت اليها المينزانج الجرمانية الباكرة ، فكانت مضطرة الى الاعتراف بفضل رجال الدين أنفسهم .

يتصل عالم الغزل الذى عبرت عنه الاشعار اللاتينية الوسيطة اتصالاً مباشراً بأقدم أغاني المينزانج الجرمانية . ويبدأ بفردريخ فون هوزين ( هاوزن ) عصر المينزونج بصفة قاطعة . ومع ان التأثير الفرنسى واضح يستطاع ادراكه، الا ان علينا الا نغفل دور العناصر المسيحية الخالصة فى هذا الفن . وأغنية « المينزانج » مدينة للروحانيات المسيحية بعمق شجاها ، وخواطرها عن الموت ودموعها . وتكمن وراء عصر الزهد وانكار الذات الذى سبق عصر الفروسية ، أشواق ورغبات عارمة ، وعالم حالم ، يبحث عبثاً عن متعة لانفعاله ، الى أن استطاع التنفيس عن خوالجه فى الأغاني الشعرية الدينية المتمثلة فى الأغاني « المريمية » . وبلغ هذا الشعر أسى قمم الارتفاع ، وأعمق الاغوار ، ولكنه استنفذ نفسه فى عالمه السديمى . وترغم روح التقوى عند بحثها عن شاطئ الحقيقة الى لمس الدنيويات ، التى سرعان ما تقضى على طبيعتها المتسامية ، كان الفن الجرمانى مازال عاجزاً عن الاختيار الحاسم بين هذين العالمين ، الى أن مد له يد العون ، اثناء مأزقه ، فن التروبادور البروفنسالى الخلاق ، وولدت المينزانج كثمرة للتوفيق بين الجانبين المسيحى والدنيوى الغزلى فى الحياة . لم تظهر هذه المشكلة قبل عهد هوزين الا نادراً . ففى ذلك العهد ، كان ينظر الى الله كالمصدر الأوحد لهداية الفرسان فحسب ، ويعامل بكل بساطة على أنه شاعر فارس ، أى محط ثقة للشعب وحاميه ، وبعد « هوزين » ، تفرعت المينزانج الى فروع منفصلة مختلفة . فقام جيران هوزين فى ليمبورج : هينريخ فون فلديكر ومورينجن بتوضيح معالمها ، كما ارتقى بها راينمار ، حتى جاءت نقطة تحولها على يد فالتر فون دير فوجلفايده .

وأثبت جنريخ ان ألحان سبعة من المينزانج ليست مترجمة عن أصل فرنسى . فحسب كما كان هذا معروفاً من قبل ، بل أنها مدينة للتروفير ، وكانت قد عرّفت على أنها مترجمة من أصل فرنسى . ويتبين من هذه الحقيقة مدى تأثير الفن الفرنسى على المينزانج الجرمانية . ونستطيع ان نلمح فى الألحان الأصلية للمينزنج التى أمكن المحافظة عليها - وبخاصة ألحان فالتر فون فوجلفايده - الجمع بين الفن البروفنسالى والتقاليد الوطنية فى الغناء التى ترتد الى هريمان وفيبو . ويتشابه النظام الخارجى لفن الفروسية الجرمانى مع نظيره فى الفن الفرنسى ، باستثناء غلبة رجوع العلاقة بين المؤلف الموسيقى والمنستريل الى ضرورة فرضها جهل الفارس بالكتابة والتدوين الموسيقى . اذ كان فولفرام فون اشنباخ ( ١١٧٠ - ١٢٢٠ ) - أحد عظماء المنزنجسر ، أمياً ، ومن ثم قام باملاء مؤلفه « بارتسيفال » على أحد الكتاب . وقام أيضاً أحد رجال الدين بكتابة الأغاني الرائعة التى أملاها فون ليختشتاين ( ١٢٠٠ - ١٢٧٦ ) . أما الألحان فشابهت فى تدوينها الطريقة التى يتبعها فى عصرنا مؤلفو الأغاني



المدارجة ، فكانت تغنى أو تصفر ويستمتع اليها أحد الموسيقيين المدربين ، فيقوم بتدوينها موسيقيا . ومن ناحية أخرى ، فعندما يرغب أحد الفرسان في تعلم أى لحن ، كان يطلب تكراره له حتى يستطيع حفظه بالسمع . ومع ان هذا الكلام يصح عن أغلب المينزنجر ، الا ان الكثيرين منهم قد توافر لهم العلم بالأدب والموسيقى .

ظل المينزنجر من جملة نواح ابناء صميمين للعصر الوسيط . فلم يكن في مقدورهم الابتعاد عن الميول المدرسية ( السكولائية ) في عصرهم . ولو قورنت الأشعار الغنائية الجرمانية بغزليات الشعراء الرومانتيكين ستبدو ثقيلة هظة . ومن جهة أخرى ، فانهم قد أظهروا شعورا أعمق بانفعال الحب ، من اتجاه التروبادور الذى كثيرا ما بدا أكثر فتورا ، كما كان ولع الجرمان بالروحانيات أكثر نزوعا الى التدين في طابعه من روح التشكك الفطنة عند أقرانهم الفرنسيين . وهكذا لم تكن الروح العامة للمينزنجر بعلاقتها الوثيقة بالتصريف ، اتجاها مناهضا للمسيحية - كما زعم بعض العلماء - ولكنها كانت أقرب الى الموقف الذى اتبعه البروتستانت . فاذا نظرنا من هذه الزاوية ، سيزداد فهمنا للطبيعة غنهم .

شعر الناس في ظل سلطان أسرة هوهنشتاوفن بقدرة على حرية التعبير صراحة عن رأيهم في الكنيسة والبابا ورجال الدين ، وبدأوا يفرقون بين البابوية والمسيحية . هذا الاتجاه وحده هو الذى جعلهم يشعرون بالنقائص الفظيعة للعصر . ودفعت الشاعر السياسية ، تغذيتها فكرة الامبريالية ، التى كثيرا ما شطحت تجاه الوهم والخيال ، دفعت المفكرين والمؤرخين والشعراء والفنانين الى المشاركة بكل جوارحهم في هذا المضمار . وحدث تحد متبادل بين معسكرين : الغايات والاحلام الامبريالية ، والحضارة الرومانية ، بيد أن كلا منهما أكملت الأخرى . في هذا العالم الفارق في الحب والأغنية والدين والسياسة ، ظهرت عبقرية شاعرية غنائية ، لا يستطيع مقارنتها بغير « جوته » ، من حيث أهميتها في الفن الجرمانى . فلقد اجتمعت الأغنية الشعبية ، المينزنجر الفنية والشعر وروح المجادلة في الروح الحساسة لفالتروفون دير فوجيلفايد : ( ١١٧٠ - ١٢٣٠ ) ، الذى عبر بالكلمات عن كل ما شعر به عصره ، وتنقل من بلاط لآخر منشدا باللهجة البافارية قصائده التى قام هو نفسه بتلحينها . كان بعيدا عن روح الأديرة ، وعلمها ، وعن الجوليارد وشعره اللاتينى ، وعن فلسفة الجامعات ، وعاش حياة هادئة وادعة في حضارة طبقته .

عاش فالتروفون في العصور الوسطى ، اثناء حقبة غنية بالمثل . واشبعت طبيعته المتعطشة للجمال رغباتها في مظاهر الأبهة واكتمال الحياة في قصور الهوهنشتاوفن



ونبلأ تورينجيا والنمسا . كان الشاعر الليريكي الكبير ينتمى الى طبقة النبلاء وان كان المركز الذى احتله بين المنستريل المتجول والشاعر الموسيقى الفارس قد بدا غير واضح نوعا . ومن ناحية أخرى ، فقد ساعده هذا الموقف على أحداث مزج بين ما هو شعبى ، وارسستقراطى فى روحه الفنية ، مما جعل منه شديدا الجاذبية . ومع ان فالتر كان غارقا فى مثل الفروسية ، الا أنه لم يظهر الاتجاه العالمى الذى تميز به الاشراف الفرنسيون ، والذى بدا واضحا الى أبعد حد عند فولفرام فون اشنباخ وشاعر تريستان : جوتفريد فون شتراسبورج . وفى أقواله الماثورة Sprüche يمكننا أن نكتبين كيف انفصلت الروح الدينية للمينزنجير عن منظمة كالبابوية . ولو رجعنا الى أقوال فالتر والـ Sirventes الجرمانى ومواد الدستور السكسونى Sachsenspiegel ( ١٢٢٠ - ١٢٣٠ ) والكلمات والآراء التى صدرت عن بلاط فردريك الثانى ، لاتضح لنا مدى اتساع الحركة المناهضة للبابا فى ذلك العصر ، ونشاطها . لقد بدا البابا للشعراء الجرمان فى القرن الثالث عشر مخالفا وعدوا لروح المسيح ، وهو نفس الاتجاه الذى اتخذه لوتر فى القرن السادس عشر . ان كل مأخذ وجهه لوتر الى البابا موجود ضمن أقوال فالتر . ولن يستطاع اغفال التطور المنطقى للأحداث الذى أدى الى ظهور فن شوتس وفن باخ ومؤلفاتهما ، لأن نسبة نهوض موسيقى الكنيسة الالمانية الى الاتباع المباشرين للوتر زيف وبطلان واضح .

وكتابات فالتر تكشف عن رؤيته النفاذة للصراع السياسى ومؤامرات بلاط الأمراء ، ونفاق رجال الحاشية ومآربهم وكأنهم صنم يانوس ذو الوجهين وتطلعاتهم الى الغنائم والمنافع . ولما اقترب من الشيخوخة ، كان عالم الفروسية قد بدا فى التدهور ، وقدر لفالتر ان يشهد سلطان البابوية يزداد فى عهد البابا العظيم اينوشنتى الثالث ، وانحدار الامبراطورية الجرمانية ، وجنوح الشعر الى التكلف ، أو اتجاهه الى موضوعات حياة القرية الأقل شأنا . وتدهور تأثير البلاط ، وبان ذلك فى المسحة الريفية اللفظة التى طغت على الشعر ، فجعلته قريبا من المشاهد الفلاحى فى لوحات « بروجيل » وكافحت أغاني فالتر الأخيرة بحماس من أجل المثل الكبرى لشبابه ، وفى منتصف الطريق المؤدى الى التدهور ، لم يخضع الشاعر الكبير لأى وهم ، واكتشف فى مراجعاته الحكيمة للماضى قلبا جديدا من الشعر الغنائى ، ارتفع الى الذرى حتى الى ما هو أسمى من فنه ذاته . وفى أسلوبه الجديد هذا ، بجلاله ووقاره ودع الدنيا ( مدام دنيا ) Frau Welt ، بعد أن استمتع بخدمتها وأخلص لها ، فقد شعر الآن أنه أدرك سرها الحقيقى .

خدعتنى ملاطفاتك

التي كانت ممتلئة بالحلاوة

أسعد الله التماسي يا امرأة  
الى الحانة ذاهب انا الى الحانة

Es hat dein Kosen mich betrogeng  
Es war so voller süßigkeit  
Gott geb euch Fraue gute Nacht  
Zur Herberg will ich nunmehr Fahr'n

بلغ الشعر الغنائى الدنيوى فى القرون الوسطى أعظم ازدهار له عند فالتز ،  
الذى لم يتخل عن مكانته كذروة للأدب الالمانى ، الا بعد أن ظهر جوته ، وبلغ  
أيضا شعر روما الغنائى قمته عند بترارك ، الذى نلمح فى روحه العالمية وحدة  
متوافقة بين شدة الانفعال المسيحى والروح البطولية واكتمال الشكل فى  
العصر القديم ، فأشعاره منفصلة عن ساعة مولدها لأنها تعبر عن الحياة نفسها ،  
وما تقدمه من أوهام ، ولا وجود لمثل هذه المعانى الكلية عند فالتز ، اذ كان  
العالم يستثيره فتنبعث الحان معبرة عن تنوع الحياة ، تضم كل المعانى وكافة  
ضروب الشعر .

\*\*\*

« الشعر بلا موسيقى طاحون بلا ماء » .

قالها التروبادور فولكيه من مارسيليا . ينبغى ان تستهل بهذا القول المأثور  
كل الدراسات التى تتناول تاريخ الشعر الغنائى فى القرون الوسطى . فلقد رأينا  
كيف عاش الشعر والموسيقى فى اليونان القديمة متلازمين مترابطين سويا ، ولكن  
اتجاه التقاليد الغربية أشبه بخيط اريانا فى الاساطير اليونانية ، الذى يعيد الى  
نقطة البدء . وعثر الفرسان بأيديهم الخشنة ودروعهم على هذا الخيط بعد ان  
ادركت أذانهم من خلال صخب المعركة سر نغمات العصور الواغلة فى القدم .  
علينا الا ننسى أنهم كانوا موسيقيين ، وأن أغانيهم الموسيقية الرائعة وما فيها  
من اصطحاب للآلات ، ليست قواعد البوليفونية الموسيقية المتنوعة التى ظهرت  
حوالى سنة ١٣٠٠ فحسب . وقد انتشرت فى كل انحاء أوروبا ، بل كانت تلك الأغاني  
صاحبة الفضل فى مولد شعر عصر النهضة ( الرينسانس ) .

الفصل السابع

---

العصر القوطي





## بزوغ القوطية

انقضت قرون على العهد الذى اختار فيه الشعب التحدث بلغة روما .  
وخلال هذه القرون ، قامت المستعمرات الرومانية السابقة بخلق كيان خاص بها .  
واستمرت تتكلم اللاتينية ، وإن كان هذا يرجع الى كونها لغة دينهم الجديد  
فحسب . وبدت لهم كنيستهم الرئيسية الجديدة مشابهة في غرابتها لللاتينية الجنوة .  
الرومان والموظفين الرسميين . وترتب على امتزاج اللاتينية الدارجة لكثائب  
الجيش ، باللغات القريبة القومية لشعوب الركن الجنوبى الغربى لاوروبا ظهور  
لغات «رومانسية» مختلفة . ومع أن التأثير الفرنسى على انجلترا كان شديدا ،  
الا ان الأجناس الجرمانية التى كانت أقل خضوعا بوجه عام للسيطرة الرومانية  
قد استطاعت استحداث لغات خاصة بها . وبمرور القرون ، خرجت الشعوب  
من الصراع العميق بين تراثها القومى وبين ميراثها الوطنى والمسيحية المبتدعة  
بالمؤثرات الكلاسيكية القديمة بقلوب مشحونة بالبهجة ومشاعر جديدة ، حلت  
عقدة السنتها . هنا بدأ ذلك العصر الخلاق للأمم الفتية التى بثت الحياة في  
لغة التروبادور والمينزنجر وشعراء الملاحم ودانتى . واختفت الروح المأسوية  
في الشعر الجرمانى القديم . وظهر جيل فتى سعيد واثق بحاضره ومستقبله ،  
يشتهى نظرة أكثر تعاطفا مع الحياة . وبعد أن تحررت الألسن ، ازدادت خفة  
حركة الأصابع ، فأصبحت قادرة على تفتيت الكتل الضخمة الثقيلة في الفن  
الرومانسك ، وزيادة ملامحه بروزا ، وبذلك ظهر الفن القوطى الذى أنبت الازهار  
من الحجر ، وارتفعت الى عنان السماء ، مثيرة للدوار ، وكأنها منعدمة الوزن .

يقال ان العصر القوطى ذروة العصور الوسطى ، ولكننا اذا درسنا روحه  
باخلاص ، وتأملنا المعالم الكبرى لحضارته ، فسندرك ان هذا العصر لم يمثل  
ارتقاء بالمعنى الصحيح على العصر السالف ، مثلما لا يعد العصر الذى جاء في  
أعقابهم أمون شأننا منه . نعم ان العصر القوطى ارتبط بالماضى بعدة خيوط ،  
ولكنه مع ذلك جاء بجديد . فلقد اتصف بجو تميز به وحده ، حتى وإن استمرت  
أثار نشاطه الروحى والفنى تؤثر على العصور الآتية . ومن العبث القول بان  
القديس توما الاكوينى والقديس فرانسيسكو والشاعر دانتي كانوا ذروة

النهاية للعصور الوسطى ، مع اعتبارهم في نفس الوقت أول أبطال لعصر النهضة أو العصر الحديث . ويتساوى مع هذا البطلان الزعم بأن بعض مفكرين وفنانين من هذا العصر ينتمون لعصر آخر ، بسبب مذاهبهم اللاهوتية أو الفلسفية أو الفنية الأكثر تمثيلا له، لقد كان الاتقياء وغير الاتقياء، ورجال الكنيسة والهرطقة والأباطرة والبابوات والفرسان وأهل السياسة والشعراء والفلاسفة والفنانون مشبعين جميعا بشوق وتطلع واقتناع ، فيه عبير روح نضرة هي روح العصر القوطى .

كان القرن الحادى عشر المهد الذى نشأت فيه حضارة الغرب ، وبعد اكتمال الفن الرومانسك ، ظهرت الفلسفة المدرسية ( السكولائية ) والشسانسون دى جست والدراما الطقوسية والشعر البروفنسالى : شعر شمال فرنسا وإيطاليا وإسبانيا . وخلق الاسكندنافيون « بالادات » والانجلو سكسونيون « البيولف » والجرمان « النيبلونج » . وفى الوقت نفسه ، ازدهر الفن والأدب البيزنطى والعربى ، وأحدثا تأثيرا ملحوظا على تقدم الفكر فى الغرب ، وأخيرا ، فإن هذا أيضا القرن الذى شهد الاتجاه المحدد للعالم للفن البوليفونى الجديد بعد تحديد معالمه ، فيما يعنى نمو الفن الموسيقى الغربى .

ورث القرن الثانى عشر كل نفائس القرن السبائل ، وحقق أكمل ازدهار لنهضة هذا القرن المرموقة فى الفن والأدب . أما القرن التالى فقد تميز بما حدث فيه من إعادة لحياء الفكر القديم ، فكم تميز القرن الثالث عشر بجبروته فى القدرة على التجريد ، كما يتبين من استعارات « الرومانس » القصص ذات الرمز والحكمة وغيبيات وأساطير الاناء المقدس المحوطة بالأسرار ( الجريل ) والعروض الفلسفية للقديس بونافينتورا أو خلاصات الفلاسفة الجامعة ( السوما ) كتلك التى ألفها القديس توما الاكوينى .

كان تقدم الجامعات من بين أهم العوامل التى وجهت الحياة الفكرية فى القرن الثالث عشر . ومع التسليم برجوع بداية الجامعات الى عصور أبكر ، إلا أنها لم تتخذ كيانا محدد المعالم قبل بدء القرن الثالث عشر .

لم يقتصر دور الجامعة فى العصر الوسطى على الحفاظ على المعارف ، ونشرها ، وتقديمها . فلقد قامت بدور هام فى المسائل العامة ، واحتضنت نظاما فكريا ثيوقراطيا حقا ( لتعزيز فكرة الحكم الالهى ) . ومع الاعتراف بشدة مراس الكليات اللاهوتية ، وسيطرتها على الجامعات ، إلا أن كليات الفنون والقانون والطب قد مثلت ما حدث من تقدم خارج عالم الكنيسة . فكانت كلية الفنون هى التالية لكلية اللاهوت بسلطانها الشامل . ويتألف منها من الفنون الثلاثة الحرة ( النحو والمنطق والبلاغة ) ومن الفنون العملية الأربعة : الحساب

والموسيقى والهندسة والفلك • وبعدها كلية الحقوق التى سخط عليها البابا ليلها لدراسة القانون الرومانى ، ثم كلية الطب التى نهضت فى وقت متأخر نوعا ، وإن كانت مونبلييه قد زهت بكلية من هذا النوع منذ عهد باكر • أما العلوم التى تدرس فى عصرنا عادة فى احدى الكليات المتخصصة ، فكانت مدمجة فى العلوم الفلسفية ، ومازال هذا النظام متبعا فى الكثير من الكليات الحديثة •

وترتب على اعادة اكتشاف ارسطو فرض الهيمنة الروحية للفلسفة اليونانية والعلوم البحتة حتى على اسمى سلطان روحانى فى العصر ، وفى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، انتصرت هذه الفلسفة بعد نصف قرن من الأخذ والرد وحررت هذه الخطوة الهامة الفكر الوسيط من المجادلات العقيمة ، وحولته تجاه التأمل العميق لنظام العالم ، كما يدركه العقل ، وحدث اختمار عقلى لن نستطيع قياس درجته لأن محاكم التفتيش التى زاد تهديدها حالت دون تداول الكثير من الافكار والتجارب المعاصرة ، واشترك المعماريون والنحاتون والمصورون مع الفلاسفة والشعراء والموسيقيين فى تشييد صرح لعبقريّة العصر ، وأفضل أثر معروف ما زال محاطا بالتقدير فى عصرنا هو الكاتدرائية القوطية ، وإن كانت « خلاصات » الفلاسفة « والكوميديا الالهية » والموتيمات البوليفونية الكبرى ، كلها « كاتدرائيات » فى عالمها الخاص بها ، وسوف تتصف صورتنا عن القوطية بلا شك بالنقص لو استبعدنا هذه الآثار الأخرى • إذ كانت هناك موسيقى فى الكنائس والبيوت والجامعات ، كما كانت الفنون والآداب تمارس وتحظى بالتقدير فى شتى الانحاء • والجو نفسه هو الذى أبدع العمارة القوطية والموسيقى البوليفونية • كان كل ما اخرجته الموسيقى الغربية حتى القرن الثانى عشر - من فن رقيق للتروبادور البروفنساليين وتراويل وقورة للكنيسة وأول تجارب للبوليفونية - فى حاجة الى نظام وتركيز منسق • وحقق العصر القوطى ذلك مثلما دخلت فيه الموسيقى مرحلة هامة من وجودها •

انتهى الآن اشغاع الفنين الجريجوريانى والبروفنسالى فى صورتيهما للتناثرة التى اتخذت شكل أنواع قومية مختلفة • وفيما بعد ذلك من تناوب بين الأنواع المختلفة كان النجاح عادة فى الحصول على الزعامة لعدة قرون من نصيب النوع الذى مثل منطقة جغرافية كاملة بغض النظر عن الناحية القومية • فعن نهاية القرن الثانى عشر حتى بداية القرن الخامس عشر ، انتقلت زعامة الموسيقى الى البقعة المحيطة « بجزيرة فرنسا » (\*) ile de France فى بكارديا وشمبانيا ،

---

(\*) من أقدم مقاطعات فرنسا وهى الاقليم الذى تتوسطه باريس وسميت كذلك ابتداء من القرن الرابع عشر ، لتشابه شكلها - عمن ما يبدو - مع شكل الجزيرة وسط أنهار السين والارن والاورك والأسن والايين والواز ( المراجع ) •



والتي احدثت تأثيرا ساحقا على موسيقى باقى العالم الغربى ، هذه هى البلادى التى « ابتدعت » الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية ، وحددت هذه الخطوة البعيدة الأهمية فى التقدم للموسيقى الاتجاه الذى تتخذه مستقبلا . فمن الآن فصاعدا ستصبح البوليفونية مرادفة لموسيقى الحضارة .

يؤلف تاريخ الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية من القرن التاسع الى القرن الرابع عشر فصلا فريدا فى كل تاريخ الحضارة الغربية أسفر عن ظهور حاجة ملحة الى احداث توافق بين عناصر وقوى غير متجانسة ، وكثيرا ما بدت متضاربة ، وتسخيرها لخدمة عقيدة جامعة . هنا فن جديد بحذافيه يمثل تمثيلا كاملا اتجاه التقدم مستقبلا ، ومع ان أسسه العلمية والعقائدية قد اعتمدت على مصادر قديمة ، الا ان سبل تعبيره ، كانت مستحدثه ، وان كان ما حدد اتجاهها العلمى والعقائدى اتجاهات ومذاهب من الماضى . وعلى الرغم من اعتراف البحث الحديث فى تاريخ الفنون والآداب بعظم أهمية الحياة الفكرية وتأثيرها على الفن الوسيط ، واستفادته بنتائج هذه الاتجاهات فى استخلاص قواعد جديدة ونظرات عن الفن والآداب فى ذلك العصر ، الا اننا فى مجال الموسيقى ما زلنا على مشارف هذه التفسيرات ، والحق ان إعادة استخلاص صوت الموسيقى الوسيطة وفهمها تدور على محور من عقبات كاداء لا يدركها العلماء الدارسون فى هذه الميادين المتقاربة الأخرى .

### أصل البوليفونية

مازال أصل الموسيقى الأوروبية المتعددة الأصوات غارقا فى بحر من الافتراضات والتكهنات . ويتبين مما نشره مختلف الانثروبولوجيين ودارسى الموسيقىولوجيا المقارنة ان الشعوب البدائية التى لم تمسها الحضارة تشارك فى العزف والغناء من أصوات لحنية فى سطور لحنية متوازية ، أو أصوات فى سطر لحنى واحد فوق « باص متصل » تؤديه آلة من ذوات القرب . ومن هنا عكست الموسيقىولوجيا الحديثة السؤال واتجهت الآن الى التساؤل عما جعل هذه الممارسات التى ترجع الى أمد بعيد لا تنتقل من الشعوب البدائية اليئا فى مراحل متعاقبة متواصلة ، لأنه من الواضح أن « أورجانوم » هو كبال أول قالب معروف للموسيقى ذات الأسطر اللحنية المتعددة . فهو معروف فى القرن العاشر وكانت ممارسته على نطاق واسع ، وينبغى اعتباره قالباموسيقيا متقدما ومقفلا . وبذلك لا يمثل بداية البوليفونية . وانه لمعلومة هامة ان يصف والتر أودينجتون(\*)

---

(★) من اعظم أصحاب النظريات فى القرون الوسطى .



الاشكال القديمة للاورجانوم ذى المسطرين اللحنين من النوع العتيق جدا  
genus antiquissimum كما أن جيرالد كامبرينسس قد تحدث عن البوليفونية  
في الغناء وموسيقى الآلات بكلمات دالة على رجوعها الى عصر قديم . والكاتبان  
بريطانيان عاشا في بلد بعيد عن التأثيرات المسيحية والجريجورانية المباشرة  
ونعرف ان أقدم أمثلة نامية معروفة لنا عن الموسيقى المتعددة الأصوات قد ظهرت  
أصلا في بريطانيا .

اعتمدت موسيقى الكنيسة المسيحية في بدايتها على « المونوفونية » ، أى على  
سطر موسيقى مفرد ، وأسفر ذلك عن ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير  
النفقات المتعاقبة لا التشابكة . وترتب على الاعتراف بوجود جمال وخصائص  
تعبيرية في النفقات المختلفة التى تصدر في نفس الوقت فتظهر منظمة في أشكال  
رأسية وكذلك أفقية ظهور تصور للموسيقى اختلف اختلافا أساسيا عن كل شيء  
في تاريخها السالف . هنا يثار تساؤل عما اذا كانت الموسيقى البوليفونية جاءت  
كصورة متطورة عن مرحلة سابقة من الموسيقى المونوفونية ، أم أن علينا اعتبار  
النوعين : المونوفونية والبوليفونية كظاهرتين متجاورتين . واذا اعتمدنا عند  
تناولنا لموسيقى العصر الوسيط على الأصول الحديثة للبناء الموسيقى ، فسوف  
نكتشف تعارضا بين الوثائق الملموسة والنظرة التطورية التى يعتز بها أنصار  
خضوع الكتابة التاريخية للنظريات البيولوجية .

يستدل من عدم امكان تفسير موسيقى العصور الوسطى اعتمادا على  
احساسنا الموسيقى الحاضر ، ووسائلنا الموسيقية الميسورة لنا حاليا على عدم  
معرفة القرون الوسطى لنفس مفهوم الموسيقى كما نتصورها هذه الايام ( أى  
كشيء متوازن تجتمع فيه عناصر ميلودية وإيقاعية وهارمونية ) ، بينما تبدو  
نفس هذه الوسائل قادرة على تحقيق نتائج حسنة عند تطبيقها على الموسيقى  
التي بدأت في القرن السادس عشر ، والتي تبدو شيئا متوافقا مع  
الفطرة والطبيعة . ومن الحق ان أى بحث وثيق سوف يقنعنا بأن ما نبخته هو  
ظاهرة متعارضة على طول الخط مع تصورنا ، بمعنى أن ما هناك لم يكن توازنا  
يتحقق بين المكونات المختلفة ، ولكنه شيء يسوده عنصر أو آخر ، ومن هنا جاء  
قبل نهاية القرون الوسطى .

رأينا كيف بدت « الأناشيد الجريجورانية البسيطة » غريبة في نظر الجميع  
عدا البلد الذى نشأت فيه . ففي شمال الألب ، ظلت تبدو غريبة رغم طول  
ممارستها ، فكانت تفرض تارة على الشعب ، وتنبع تارة أخرى من رغبة صادقة  
في الامام بطقوس الكنيسة ، ومرجع هذا العداء العام لم يكن أسبابا لاهوتية أو  
فلسفية ، بل رد فعل موسيقى فطرى لشعوب الشمال ضد أسلوب غير مؤلف

جاءهم من الشرق ، وواجه ابناء ما وراء الالب والشمال الغربى ، بسذاجتهم وتشككهم وبعدهم عن أى مؤثرات حضارية أجنبية ، المهمة الكبرى الخاصة باستيعاب أسلوب طقوسى جديد معتمدين على أذواقهم الموسيقية الفطرية ؛ ولكنها مستقلة أصيلة ، فى الحصول على لغة موسيقية تشبع حاجاتهم الجديدة بصورة أفضل . ولو اتيح لحضارة هذه الشعوب اتباع طريقها الطبيعى ، لكان من المحتمل ان الملامح الوطنية تكشف عن نفسها فى صورة أوضح وهى الملامح التى ندرسها الآن من خلال تناولهم للفن الجريجورىانى ، كما حدث فى الأدب الذى كان أكثر نجاحا فى صموده ضد التأثير والقيود الأجنبية . ولكن القيود التى فرضتها الكنيسة على الموسيقى كانت شديدة الوطأة لمساسها بصميم الشعائر والطقوس ، فلم تقبل الكنيسة سوى الموسيقى المرتبطة بشعائر العبادة وحدها ، ولم تعترف بأى موسيقى غيرها . وإذا كانت الكنيسة فى ايطاليا - حيث كانت الجريجورية أكثر قربا من أرواح الناس - قد عجزت عن استبعاد تدخل العناصر الدنيوية فى موسيقاها ، فانها قد واجهت صراعا أمر فى بلدان الشمال ، التى شعرت بغربة الشعائر ، وخاصة بغربة موسيقاها .

من هذا يتضح كيف شغل أكبر جانب من العصور الوسطى بهذا التضارب الكامن فى الانواق حول تشكيل المادة الموسيقية القائمة وإعادة تشكيلها ، وهى التى نتجت عنها البوليفونية فى حصولها الحثيث من فكرة اللحن ( الميلودى ) كأهم عنصر موسيقى الى تنظيم الايقاع ، وهذه ظاهرة فريدة من النفائس الفذة لحضارة الغرب . وبذور البوليفونية موجودة فى الغرب ، بيد أنها لم تستطع العثور على تعبير فنى عنها بسبب الصراع بين مخلفات الماضى فى الموسيقى . علينا اذن ارجاع تقدم البوليفونية الى مؤثرات سيكلوجية وغنصرية ظاهرة فى الموسيقى الشعبية لحضارتى الشمال والشمال الغربى . وانتهى الأمر بقيام العلم الموسيقى الوسيط والفلسفة الوسيطة بالتوفيق بين هذه الحضارة الشمالية فى موسيقاها القومية وبين المذاهب الموسيقية للعصر الكلاسيكى القديم وممارسة الفن الجريجورىانى . فلم تكن المعارضة بقادرة على الاستمرار فى مواجهة اصرار الكنيسة على المحافظة على موسيقى شعائرها ، ونوعها .

يلتقى الدارس الحديث بالبوليفونية فى اللحظة التى تحقق فيها هذا التوفيق بصورة جزئية . وليس من اليسور الاهتداء الى ما هو أكثر من الدليل المعابر عن أصل البوليفونية ، لأننا نفتقر الى وثائق ، من جراء عدم تدوين هذه الموسيقى . ولقد عجزت الموسيقى الوطنية عن المحافظة على ذاتها ، فى حالتها الأصلية ، بالنظر الى شدة تأثير موسيقى الكنيسة . فلم يستطع أولئك الذين كانوا ينشدون الأناشيد الجريجورية - علينا الان نسى قيام جموع المصلين بهذه المهمة فى

العهود الاولى - منع أنفسهم من خلط بعض الالغان التي يعشقونها بالأناشيد التي كانوا يترنمون بها في الكنيسة ، ان هذا يفسر أيضا الطابع الجريجورياني للاغانى الفولكلورية عند الكثير من البلدان ، التي لا يتوافر بينها شيء مشترك . فكثيرا ما تكشف الاغانى الفولكلورية من فنلندية وكندية ومجرية واسكتلندية عن وجود لمحات مميزة في ألحانها ، تجعلها تبدو وكأنها متشابهة . ولولا اختلاف الايقاع وعروض الشعر والصرف والنبرات في مختلف اللغات لتعذر علينا التفرقة بين أغنية فولكلورية وأخرى من تلك البلاد .

تمسكت الكنيسة بأناشيدها ، ومن ثم تحتم عدم المساس بالالغان الجريجوريانية . وفي حالة اباحة وجود أى أسطر لحنية أخرى في الموسيقى كان لا يسمح بها الا كشيء « اضافى » بالنسبة للالغان المقدمة الأصلية . واضطرت الحوافز البوليفونية الأصلية عند شعوب الشمال الى الرضوخ على مضض ، وقامت بالتكيف مع الفن الموسيقى الذى فرض عليها ، ومع هذا فقد اقلنت موسيقى الآلات المرتجلة للمنستريل من تبعيتها للكنيسة ، ولذا احتفظ الأدبائية والمنستريل والآلاتية بقدر كبير من أصالة طابع موسيقاهم . وتشهد أقدم وثائق موسيقى الآلات الشعبية بشيوع مبدأ تقسيم الموسيقى الى مقامات كبيرة وصغيرة عند هؤلاء الموسيقيين البسطاء . وتعد هذه الحقيقة استثناء في الفن الموسيقى للعصر . فلقد اعترض العلم الموسيقى الوسيط على هذه المقامات ، واستخف بها ، ووضع في مقابلها نظريات القدامى . ولم يرضخ الموسيقيون وأصحاب النظريات من أهل العلم للسليقة الطبيعية للموسيقيين الا بعد مرور عدة قرون ، أى القرن السادس عشر ، عندما وضعوا قواعد للممارسات الشائعة القديمة قدم حضارة أولئك العلماء .

### اشكال البوليفونية الباكزة ، وأساليبها

دفع تقدم الحياة الموسيقية في ويلز وشمال انجلترا كثيرين من المؤلفين الى الاعتقاد بان هذه البقاع كانت أول من عرف الموسيقى البوليفونية . واعتمدوا في ذلك بوجه خاص على كتابات جيرالدوس كامبرنسيس ( ١١٤٧ - ١٢٢٥ ) وبالأخص كتابه *Descriptio Cambriae* ، حيث ذكر في معرض حديثه عن موسيقى ويلز ان الاهالى كانوا لا يغنون لحنًا واحدًا ، كما تفعل الشعوب الأخرى ، ولكنهم كانوا يغنون أسطرا لحنية مختلفة ، ولذا كان المرء يستمع في ويلز الى الحان مختلفة بقدر عدد المغنين الحاضرين . وينبغى تفسير هذه الملاحظة على انها اشارة الى غناء « دورات الكانون » *canonic rounds* المعروفة بانها من الاشكال القديمة للموسيقى الشعبية ، وفيها يتوالى دخول المغنين بنفس اللحن



ذاته واحدا تلو الآخر بمجرد انتهاء السابق عليه . وان ظهور « السامر كانون » الشهير بعد بحث جيرالدوس بنصف قرن تقريبا لدليل كاف على صحة هذه النظرية . وشاعت شمال نهر الهمبر وعلى طول شواطئ يوركشاير طريقة مماثلة ، ولكنها اقتصرت هنا على سطرين لحنيين . واعتقد جيرالدوس بأنها لم تكن مظهرا من مظاهر الفن ، بل نتيجة احدى العادات ، فكانت ممارستها طبيعية ومألوفة الى حد اشتراك الاطفال بالغناء بنفس الطريقة ، الى درجة أن بدا الاستماع الى أغنية مفردة يغنيها صوت واحد أمرا غير مألوف . وأشاع جيرالدوس الاعتقاد برد أصل هذه الممارسة الى الدانيمركيين . وهو افتراض غدا محتمل التصديق بعد اكتشاف أساليب بوليفونية شعبية قديمة في ايسلندا . ومن الجدير بالذكر أن يكون هناك تماثل بين الـ *twie söngvar* الايسلندية كما وصفها فون هورنبوستل في الجزء الثاني من *Deutsche Island forschung* مع الـ *gymel* الأغنية مزدوجة الخط اللحني من ناحية اسمها وطبيعتها ولقد اشار الى وجود البوليفونية في إنجلترا حتى أقدم الكتاب . ان وصف الهارمونية كل من الأسقف الانجلو سكسوني «الدهيلم» من نهاية القرن السابع ، ويوهان سكوت اريجنا (القرن التاسع) بأنها نغمات متآنية (تحدث في آن واحد) . وأخيرا فان أول وثائق موسيقية فعلية لغناء أكثر من خط لحني واحد قد جاءت أيضا من إنجلترا .

ان أقدم وثائق الموسيقى المتعددة السطور اللحنية ، وهي الأمثلة الموسيقية المتضمنة في نص مبحث *Musica Enchiriadis* المكتوب في النصف الثاني من القرن التاسع ، وتدعى ، الاورجانوم ، ( أغنية موسيقية وقورة أو عمل موسيقى أو *diaphonia Cantilena* ، الأغنية ذات الصوتين ) . ويتألف الاورجانوم من لحن طقوسي معين ، تحته سطر لحني يتبع الأصل نغمة نغمة على مسافة الرابعة ثمة تفسير آخر – يقبل الاحتمال أيضا – ويربط بين الأسسم والأرغن ، ويدعم الفكرة بالقول بان السطر اللحني الثاني لم يكن يغنى ، ولكنه كان من اختصاص الأرغن .

أقدم مخطوطة « للاورجانا » ، وأكثر هذه المخطوطات طرافة هي *Winechester Troper* ، وجاءت من إنجلترا ، وترجع الى النصف الأول من القرن الحادى عشر . وتحتوى بالاضافة الى العديد من « السيكونسات » و « التروببات » وأغاني القداس ، على حوالى المائة والخمسين « أورجانا » من سطرين لحنيين . ولما كانت هذه الأمثلة الباكورة من الموسيقى المتعددة السطور اللحنية تتألف في الأغلب من أغاني طقوسية كان يؤديها عادة منشيد منفرد لذا يتحتم افتراض وجود ارتباط وثيق بين الموسيقى المتعددة السطور اللحنية



والتروبة : الفن المعتمد على صوت مفرد . وهكذا يرتد الخيط مرة أخرى الى اقليم البروفنس والى أسقفية القديس مارسيال الكبرى في ليموج بخاصة . . . وتكشف الاورجانا الانجليزية الباكرا عن وجود علامات لا تدع مجالا للشك في التأثير بليموج ، كما اعتمدت أيضا النماذج المتأخرة من البوليفونية الانجليزية على الممارسة الموسيقية لمدرسة نوتردام في باريس . ان هذه الحقائق تدحض ادعاء « اختراع » الانجليز للبوليفونية : الرأي الذي أملىته عواطف بعض الكتاب . لقد كان التفاعل الحضارى بين الجزر البريطانية والقارة الأوروبية نشطا نابضا ، وكان الاقطاعيون النورمانديون يملكون اقطاعيات في كلا البلدين ، واعتاد الطلاب الانجليز زيارة باريس ، وشغل انجليز عديدون مراكز هامة في فرنسا ، فكان بينهم جملة أساتذة وأصحاب وظائف دينية كبرى في الكنيسة . ويستحيل استبعاد هؤلاء من التاريخ الفكرى لفرنسا . وكانت التجارب الموسيقية في أوروبا مازالت بطيئة مبهمة عندما كانت انجلترا تملك بالفعل موسيقى كنسية بوليفونية ناهضة تمارس على نطاق واسع ، وبين وولدريدج وهاندشين كيف تعددت جوانب هذا الفن ومدى ثرائه في أواخر القرون الوسطى ، ولكن البوليفونية الانجليزية في القرون الوسطى قد تأثرت دائما بالفن الفرنسى ، ولم تحدث هى ذاتها أى تأثير يذكر على الفن الأوروبى قبل القرن الخامس عشر . وكان المركز الأساسى لفن « الاورجانا » هو وسط فرنسا ، وكل ما يستطيع استدلاله من قيام الموسيقيين الانجليز بتكييف أنفسهم مع الفن الجديد للبوليفونية هو صحة النظرية القائلة بان ارتقاء البوليفونية قد جاء نتيجة للصراع بين الفن الجريجورىانى والموسيقى الوطنية ، لأن الجزر البريطانية كانت اقل تعرضا للتأثير الجريجورىانى من جاراتها في القارة الأوروبية .

نظرا لعدم وجود وثائق موسيقية للتاريخ الباكر لشعوب الشمال ، يتحتم الاعتماد على التخمين والاستنتاج في معرفتنا للامثلة الاقدم من الحضارة الموسيقية التى اختلف بها شمال أوروبا وحده ، والاورجانا التى طالما تعرضت للمسخرية ، فلم « يخلق » هوكبالد الاورجانوم بالتأملات النظرية ، والأصح هو قيامه بصياغة احدى الممارسات العريقة في نظام منهجى ، وهو اجراء له ما يماثله في الفنون الأخرى . وفي هذا المجال تصارع ولع الشمال بالحركة مع التعلق الكلاسيكى بالبراج ، واشتدت حيوية هذا الصراع في فرنسا ، حيث التقى عالما الحضارة ، وعندما أسفرت المصالحة بين الشمال والكلاسيكية عن ظهور الطراز القوطى آخر الأمر ، وهو أسلوب تأثر في أغلبه بتصوير أهل الشمال ، بزغ أيضا أسلوب مماثل في الموسيقى يصح تسميته بالقوطى الباكر ، لأنه عكس نفس الخصائص التى عكستها المبدعات الأخرى للامعية الانسانية . وعلى هذا لم يبق غير الربط بين هذه البوليفونية الشعبية والموسيقى الطقوسية كى يتحقق التحول الى شكل من أشكال الفن ، وحدث هذا الربط في « التروبة » .

التعريف المعتاد للأورجانون هيئ بسيط ، ففيه اللحن الأصلي أو المتاح « الكانتوس فيرموس » ( الأغنية ، أو اللحن الثابت ) وهو في العادة لحن من الأغنية البسيطة يصاحبه لحن آخر ، يوازي اللحن الثابت على مسافة « الرابعة » ، - أو تبعا لما ذكره جويدو - على مسافة الخامسة أيضا . على أن هذا التعريف لا يعد وافيا ، كما أنه لا يبين الأهمية الكبرى لما يحدث . فعند إضافة لحن ثان للأغنية المعتادة ، يتقيد انطلاق هذه الأغنية ، وتكتسب النغمات المفردة البعيدة الأهمية بذلك مكانة خاصة في أى لحن ندى طابع شرقي - حيث لا تزيد عن جزء لا يكاد يذكر في « جريان اللحن » - فعندما تعزل هذه النغمات المفردة عن النغمات المتعاقبة التي يتألف منها اللحن ، فإنها « تتحول الى طاقة رأسية » ، إذ تغدو جزءا من مركب النغم الذي أحدثه رنين نغمين في نفس الوقت . ويتخذ مركب النغم الصدارة ، ويزيح المظهر الميلودي للموسيقى الى الوراء ، أى ينتزع من « الكانتوس فيرموس » طابعه الميلودي البحت - وهو الخاصة التي سادت طيلة القرون الوسطى - ويتحول الى ما يدل عليه اسمه بالضبط : « أغنية صارمة أو ثابتة » ، وهكذا تحولت هذه الألحان الجريجورانية - التي عملت كانتوس فيرموس ، وبدأت في نظر عصر شارلمان وآله روحانية بحتة ، وتعبيرا علويا من الفن ، تحولت الى أساس شيدت فوقه عبقرية شمال غرب أوروبا عالما موسيقيا جديدا يمثل حضارة الغرب مثلما كان اللحن المفرد ممثلا للشرق .

ومع هذا فلم يكن من المستطاع استبعاد العنصر اللحني بنغماته الأفقية من الممارسة البوليفونية الناهضة ، لأن عراقلته تمتد الى عدة قرون . وبعد أن تصارعت معه العقلية الغربية ، واخضعته لذوقها اتجهت الى اكتشاف امكاناته في نطاق اطار الفن الموسيقي الجديد . هنا نلاحظ حدوث تحول ملحوظ في الفكر الموسيقي . فبالرغم من اعتماده على « الكانتوس فيرموس » الذي احتفظ بطابعه الثابت ، فقد ازداد اتجاه سطر « الأورجانون » الى اتخاذ مظهر ميلودي مستقل وبذلك دخلت البوليفونية مرحلة جديدة من تقدمها ، كان لها نتائج بعيدة الأثر . وافسح التقدم المطرد الذي تتعاقب فيه النغمات المفردة - والذي أسفر عن ظهور حركة مماثلة : نوتة موسيقية في سطر الكانتوس فيرموس مقابل نوتة موسيقية في السطر الآخر الذي يعرف بالسطر اللحني المنظم - أفسح المجال أمام علاقة متحركة أكثر تنوعا بين السطرين اللحنين . والخطوة الهامة الأخرى هي نقل اللحن الثابت من الموضع الأعلى الى الموضع الأسفل فازداد اتجاه هذا ، أى الكانتوس فيرموس نحو الاستطالة ، بينما اتجه السطر الأعلى الى غزل نغمات متحركة فوق السطر المستطيل . وفي « أورجانات » أواخر القرن الحادي عشر ، تحقق التباين بين السطر الأعلى الفياض بالحيوية والكانتوس فيرموس البطيء

الحركة ، في أسـمى صورة منطقية . وحوالى سنة ١١٠٠ ، وضع جون كوتون القاعدة الآتية : « اذا اتجه السطر الأساسى للصعود ، يتحتم اتجاه السطر اللحنى المصاحب الى الهبوط ، والعكس بالعكس » . لأول مرة ، بينت هذه الجملة بإشارتها الى الحركة العكسية الاضطرارية أهم مبدأ فى البناء الموسيقى . وهو قيادة الصوتين أو كتابة الموسيقى فى أسطر لحنية متعارضة . ومنذ ذلك الحين أصبح الاورجانوم ذو السطرين اللحنين بعد تقدمه يدعى باسم الديسكانتوس أو « الديشنان » بمعنى اللحن المعاكس أو المعارض . وذكرت قوانينه فى بحث يسمى Discantus Vulgaris Postio نشر فى الجزء الأول من مجموعة كوسماكر . وحدد مؤلف هذا البحث - الذى كتب حوالى منتصف القرن الثانى عشر - قواعد تأليف السطر اللحنى المستقل الذى اتخذ اسم « الديسكانتوس » وادرف قائلا : « احفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وطبقها ، حتى تتسنى لك الاحاطة بكل فن ( الديسكانتوس ) » .

معنى هذا بالطبع استمرار اعتماد البوليفونية على الارتجال ، ولكنه ارتجال يتبع قواعد منطقية . ففى هذه المؤلفات ذات السطرين اللحنين ، نرى لحنين مرتبطين بعضهما ببعض برابط وثيق محكم ، فهما يسيران فى حركة متوازية ، ويقطع كل منهما الآخر ، ثم يتابعان مرة أخرى حركتهما فى اتجاه مائل . ويصبح نفس الوصف عن الحليات الخيطية المعاصرة مثل نسيج العنكبوت . ولكن الغريب هو اننا رغم رضانا واعجابنا بالتلاعب الخيالى فى الاشكال المترتبة على التواء الخطوط فى الحليات القوطية ، فاننا قد اعتدنا وصف الظواهر الموسيقية المناظرة بأنها محاولات فجأة فى التأليف الموسيقى ، وكان نفس الحافز الخلاق الذى تحمس له مبدع الحليات التى ترى فى فن العمارة القوطية هو الذى حث على تطوير السطور الموسيقية فى نطاق الاطار المحدد لحيز النغم ، وعلى تقاطعها وخلودها الى السكينة فى القفلة عند آخر مراحلها . إذ تمثل هاتان الحالتان الذوق الموسيقى المستطاع الأوحد للعصر ، ومن غير المناسب اتهام مؤلف البوليفونية القوطية بالافتقار الى أى احساس بالرخامة ، أو شفافية النغم ، لأن هذه المعايير لم تكن معروفة ضمن جماليات العصر .

كان دير سان مارسىال العظيم فى ليموج أهم مركز لتأليف الاورجانوم . ولا غرابة فى ذلك ، اذا ذكرنا أنه كان أهم مراكز الحضارة فى عصره . وانتشرت هذه المرحلة من الفن البوليفونى ، لا فى انجلترا وحدها ، بل وفى اسبانيا أيضا كما يتبين من الاورجانات العشرين من المخطوط الأوحد Codex calixtinus التى كتبت للكنيسة Santiago de Compostela وهو من أشهر الأماكن التى يهرع الحجاج إليها فى غرب أوروبا المسيحية .



## الفن القديم Ars Antiqua

في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، تغير الأسلوب تغيرا واضحا في كل فروع الفن . فحلت « الرومانس » أو القصة الشعبية بأبياتها المزدوجة وقوافيها ، محل الشعر الاستروفي ، واستحدثت بذلك شكلا جديدا . بزغ الشعر الجديد - كالفن القوطي المعاصر - من فرنسا عن المقاطعة البريطانية الخاضعة لحكم الفرنسيين ، وتشبه هذا الأدب بعشيق رواية الحواديت . ففيه تنطلق حركة ذاتية من الأحداث المتوالية ، بسرعة بالغة ، وزاد السرد طلاقة وخفة ، وبدت الأحداث وكأنها تحرص على اتباع خط مستقيم صاعد . فهي تسير في خطوط متوازية لفترة ما ، ثم تفترق ، ثم تتقاطع ، وكأن كل هذا حدث بمحض الصدفة . وتتوالى أحداث الرواية في تعاقب سريع ، وكأنها صوز تتابع من لفة فيلم سينمائي . . . وتحول الأسلوب الملحوظ في الاتجاه الفني من الرومانسك إلى القوطي ، وفي التغير من القوالب الثقيلة الضخمة إلى قوالب الأدب التي تتفاعل فيها القوى في حركة نابضة بالحياة . كل ذلك التحول ظاهر بوضوح في هذا الأدب وقد تغير في نهاية العصر القوطي إلى « الفريتيوزية » العائنة الأقرب إلى القبح مثلما حدث في الفنون الأخرى . واختلاف النظرة واضح أيضا في أسلوب العرض فبخلاف الشعر الملحمي القديم الذي كان يميل إلى عرض أجزاء كبيرة من الرواية في مشاهد « بطولية » قائمة بذاتها ، تنتقل « الرومانس » القوطية من واقعة لأخرى . فلا وجود للمحطات الشعرية الرمزية الكبرى للشعراء الكلاسيكيين . . وما يصادفنا من أوصاف واقعية للأحداث في تعاقب صاعد . ويتغير المكان بلا انقطاع بدلا من وحدته . ومن السمات القوطية المميزة تكرار الاستهلال . ويضاف إلى كل ذلك شدة الاهتمام بأدق التفاصيل . فحيثما اتجهنا بأبصارنا سنرى ميلا إلى الحركة النابضة بالحياة ، لأن المبدأ الموحد للعمارة القوطية هو بلوغ أكبر قدر من التحديق في حركة العمارة . وتلعب الصورة الساكنة للفضاء دورا ثانويا . والمبدأ ذاته واضح في الموسيقى القوطية وتعبّر عنه الحركة الإيقاعية لسطورها اللحنية المستقلة .

في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، توقف تأليف « الأورجانا » . ولاحظ جاكوبوس من ليج في سفره الهام : « نظرات موسيقية » Speculum Musicae اقتصار المحدثين في نهاية القرن الثالث عشر « على الموتيت والكانتيلينا » . ويتوافق ظهور « الموتيت » مع تحرر الكنائس الكاتدرائية من قواعد الديرية واتبعها الموسيقى ، وبذلك ارتبطت البوليفونية في تقدمها بما يدعى « بالكنيسة الدنيوية » .

يتبين ازدياد استقلال الأصوات المتعددة في السطور اللحنية المختلفة من غلبة امتداد أقسام الأورجانا Clausulae مما أدى إلى استعمال نص جديد يختلف



في السطر العلوى • هنا أعيد آحياء القاعدة القديمة « للتروب » • فبينما يعهد للسطر الخامس « بالتنور » بكلمات الطقوس الـ mot وتقوم الموسيقى بدور الكانتوس فيرموس ، تركز السطور الكونترابنطية هذه النغمات في صيغ أخرى • وسرعان ما برز دور شطور التروب المصاحبة ، وبذلك فرضت أحداث تغيير في « الكانتوس فيرموس » الجريجوريانى • ثمة صعوبات تحيط باشتقاق الموتيت وتعريفه • في البداية كان اسمه motetus يدل على السسطر الكونترابنطى الذى يعلو السطر السفلى أو يسير في حركة مضادة له ، متابعاً للكلمات ( و tenor من الفعل اللاتينى teneo بمعنى يستمر ) وسمى السطر الثالث بالـ triplum ومنه اشتق مصطلحنا الحديث treble ( في الانجليزية والامريكية ) بمعنى السطر اللحنى الأعلى ، وفيما بعد أصبح الاسم ينطبق على المؤلف بأكمله ، والموتيت من أصل طقوسى - كالكسكونسة - اثر منذ عهد باكر بالمثل على تقدم الفن الموسيقى ، ولكن الموتيت ما لبث ان شق طريقه الى عالم الفن الدنيوى • وهناك ارتباط بفن التروبادور ، واشترك في الالحن الشعبية في تكوينها البوليفونى ، واسفر ذلك عن ظهور فن دنيوى بوليفونى معبر ، فذ في فيض حيويته •

واستحدثت المدرسة الموسيقية للكنيسة القوطية الباكرا في شمال فرنسا اول تنظيم للبوليفونية الكونترابنطية ، وتركزت حول كاتدرائية العذراء مريم Beatae Mariae Virginis (نوتردام فيما بعد) في باريس • وعاصر ازدهار هذه المدرسة انشاء الكاتدرائيات الجديدة • ووصف انجليزى مجهول طبيعة الفن البوليفونى ، وطريقة ممارسته فى بحث ذى قيمة كبرى ويبدو أن هذا الانجليزى درس في باريس ، في نهاية القرن الثالث عشر • وسماه اول ناشر حديث له باسم انونيموس ( المجهول الرابع ) ، ونحن مدينون بالفضل لما كتبه هذا العالم بما نعرفه عن ماهية زعماء مدرسة نوتردام • والسيد المعلم ( ماجيستر ) ليونينوس (ليونان) - وفقا لما ذكره الراوى الانجليزى - هو اول هؤلاء الزعماء ، وألف هذا الموسيقى القديم الذى نشط في القرن الثانى عشر مجموعات كاملة من الاورجانا في عمل يدعى Magnus Liber Organ ووصف « انونيموس » الرابع المؤلف الموسيقى في الكاتدرائية ورئيس الكورس « بأعظم مؤلف للاورجانات » optimus organista • وكثيرا ما تساء ترجمة هذا المصطلح ، فيقال أنه يعنى « عازف الارغن العظيم » • والزعيم الثانى للمدرسة المعلم « ماجستير » « بيروتينوس ماجنوس » ولمع في عشرات السنين الاولى من القرن الثالث عشر • ويعد كما تدل اوصافه من الشخصيات الكبرى في تاريخ الموسيقى ، وتوصف مؤلفاته بانها « كاتدرائيات » موسيقية في العصر القوطى • وتحول الاتجاه من البوليفونية المرتجلة للاورجانا الباكرا الى فن بوليفونى منتظم الايقاع • لهذا

السبب أقدم بيروتينوس السيد الجديد المسمى أعظم مؤلف للديسكانتوس  
optimus discantus ، على مراجعة عمل ليونينوس أعظم مؤلف  
للأورجانات وتفوق وجاوز بيروتينوس على الأورجانوم المزدوج بسطريه اللحنين  
وأضاف إلى مؤلفاته سطرًا لحنيًا ثالثًا ثم رابعًا . بلغ فنه القمة في الانجاز الشامخ  
« للأورجانا » ذات السطور الأربعة organa quadrupla الذي يكشف عن  
اكتمال في حرفة الموسيقى ومنطق البناء ، لا يصادف إلا عند الجهابذة .

استخدم مصطلح « أورجانوم » حيناً من الزمن للدلالة على كل الموسيقى  
البوليفونية ، ولكن حوالى عهد بيروتينوس ، تحدد معناه فأصبح مقصوراً على  
الاعمال الطقوسية ، بينما اكتسب كل من « الكانداكتوس » و « الموتيت » مكانة  
مستقلة ذات خصائص أسلوبية مميزة . يعتمد الكونداكتوس - وهو مؤلف له نص  
شعري ولحن أساسي لا يلزم سبق وجوده ، فغالبا ما يقوم الموسيقى بابتكاره - على  
نفس النص في كل السطور ، وتنطق المقاطع في نفس الوقت كما في الأورجانات  
ويتميز الكونداكتوس بهذه الخاصة على الموتيت الذي يعتمد على نصوص مختلفة  
في كل سطر لحني من السطور الأخرى ، وتحولت هذه الظاهرة بالضرورة إلى  
تطريز للحن معلوم من الكلمات والموسيقى بمجموعتين أو أكثر من كلمات  
موسيقى أخرى . وحجب ظهور الموتيت الإعجاب بالكونداكتوس . فلقد نظر إلى  
الجمع بين نصوص وموسيقى متعددة في الأسطر اللحنية على أنه خطوة متقدمة  
على الكونداكتوس ، والأورجانات الطقوسية ، لأنها تعرض إمكانات جديدة لأداء  
التعابير الموسيقية . وبعد أن تزودت الألحان بنصوص خاصة بها ، أصبحت  
أكثر استقلالاً . وسرعان ما تحرر الموتيت من ضيق قيود الوظيفة الطقوسية ،  
وشارك في شتى أوجه النشاط الموسيقى .

استمر الموتيت في تقدمه ، واتجه ثلاثة اتجاهات رئيسية ، فاستمرت ممارسة  
القوالب القديمة من الموتيت اللاتيني ذي السطرين أو الثلاثة السطور اللحنية ،  
ثم حدثت ظاهرة هامة لموسيقى الكنيسة في القرن الثالث عشر : ازدياد الابتعاد  
عن روح الفن الجريجورياني ، وبدأ هذا الأثر ملحوظاً في الفن البوليفوني ،  
فأصبحت الأغاني البسيطة أقرب إلى رموز للماضي . ورغم استمرار تقديرها ،  
إلا أنها لم تعد تتمتع بالحياة . واتجه الموتيت إلى استيعاب العناصر الدنيوية ،  
فرائنا ظهور نصوص فرنسية في قوالب كانت فيما قبل وقفاً على اللاتينية . ولا  
يختلف هذا النوع الثاني - أي ما يدعى بالموتيت الفرنسي - ، عن الموتيت اللاتيني  
من ناحية القالب الموسيقي . وتحول هذا النوع في النهاية إلى قالب من سطرين  
لحنين فيه لحن بسيط في السطر العلوي ، ويصاحبه تنور طقوسي فقد أهميته  
تماماً ، ودوره كلحن طقوسي ، ولم يعد يغني ولكنه يعزف على آلة . واستمر

أصله واضحا في شذرات الطقوس القديمة التي تصحبه . ويعتمد النوع الثالث من الموتيت القديم على إضافة سطرين كنترابنطيين الى التنور ، وبذلك اتسع البناء ، وأصبح ذا ثلاثة سطور لحنية ، ويعمل التنور المنحدر من مقطوعة طقوسية كأساس لكل ، أما السطران الآخران فيتصلان ببعضهما ببعض الى حد ما ، وما لبث أن أصبح هذا النوع ذو السطور الثلاثة أهم نوع في الفن الموسيقي .

يصح اعتبار موسيقى الموتيت الفرنسي - كما لاحظنا من قبل - تقليدا للموتيت اللاتيني ، بالرغم من اختلاف مضمون النص اختلافا ملحوظا . فبينما اعتمدت أغلب نصوص الموتيت اللاتيني على اشعار دينية أشبه بالتراتيل أو المناجاة كانت النصوص الفرنسية دنيوية محضة ، من الاغاني الراقصة - عادة - أو الاغاني الغرامية ، وما أشبه . وتكشف غلبة استعمال الترجيعات عن توثق الصلة بين الموتيت والأغاني الشاعرية الدنيوية المنفردة . وقد تظهر المحاكاة الفرنسية للموتيت اللاتيني على عدة أوجه ، ولم يقلد الموتيت اللاتيني الا في بعض أمثلة . أما في الأمثلة الأخرى ، فكانت الالحان المعتمدة على نص فرنسي تقدم فوق «تنور» من الموتيت اللاتيني . وأخيرا فقد يترجم أي موتيت لاتيني بحذافيره الى الفرنسية ، ويبقى اللحن وحده بلا تغيير . وازداد الموتيت اللاتيني ثراء أيضا نتيجة لهذا التفاعل . فكثيرا ما كانت الموتيتات الفرنسية تترجم الى اللاتينية .

تطلب ما صادفته السطور اللحنية من نمو واستقلال نظاما جديدا للتدوين . فلم يعد نظام « النومس » المعتمد على السماع والذاكرة قادرا على تقديم تعقيدات هذه الموسيقى . وجاء في أعقاب التحديد الدقيق للطبقة الصوتية نظام يسمح بقياس ديمومة النغمات ، وبذلك ظهرت « الموسيقى القابلة للقياس » *musica mensurata* واختيرت علامات بسيطة يسهل تذكرها من المادة الموجودة ، وتحددت النسبة بين النغمة القصيرة والطويلة ، وظهر أيضا نظام جديد من الاتصال الايقاعي وتنظيم الايقاع يعتقد أنه قد انتقل الى الموسيقى بعد تأثرها بايقاع الشعر الفرنسي ، ودقته الرياضية . وهكذا تم الآن التحريك الميلودي *melodic motion* للأغنية الجريجورية البسيطة ، بطريقة عقلانية ، فيما يدعى بالمقامات الايقاعية ، وعددها ستة ، وزودت الانماط الايقاعية بتكويناتها المختلفة من الديمومات القصيرة والطويلة . وتقيدت المبادئ الايقاعية السائدة باتباع الايقاع الثلاثي . فلقد حاولت الروح المدرسية ( السكولائية ) قمع الجانب الحسي الذي اعتقد أنه من مستلزمات الايقاع الثنائي ، بان أكدت اكتمال القسمة الثلاثية التي ترمز الى الثالوث المقدس . ومن هنا جاء وصف الزمن الثلاثي بالزمن المثالي الكامل *tempus perfectum* ، وبلغ تنظيم « الموسيقى القابلة للقياس » اكتمالا ملحوظا في نهاية القرن الثاني عشر ، وشاع بعد أن نجح الفن القوطي في الانتقال من فرنسا الى البلدان الأخرى .



أحدث تطبيق الأسلوب الإيقاعي الجديد على الألحان المستقلة أنواعاً مختلفة من المؤثرات ، ففي حالة اختلاف المقام ( *modus* ) في كل سطر لحنى ، يترتب على ذلك تفاعل أنماط إيقاعية مستقلة ذات فاعلية إيقاعية ديناميكية لا يصدقها عقل ، لم تعرفها الموسيقى لا من قبل ولا من بعد ، واشتدت قوة هذه الحركة الإيقاعية - وبخاصة بعد المعلم بروتينوس - فاشتدت وطأنها على سطر « التنور » الذى كان حتى الآن « خاملاً ساكناً » بما فيه من كانتوس فيرموس جريجوريانى . ومع هذا ، وهذه علامة مميزة ، فقد استطاع سطر التنور التقليدى الأصلى الاحتفاظ بطبيعته الروحية الأثيرية ، وإن يثبت وجوده وسط انطلاق الخيال الذى يسود السطور الأخرى ، وهناك موتيمات كالنص الموجود ضمن المخطوطة الشهيرة المحفوظة في مكتبة كلية طب مونبلييه بفرنسا يتبين ( في صورتها الحديثة المقسمة الى مازورات ) ، أربعة مقاطع للخانة الواحدة في السطر العلوى ، وثلاثة مقاطع للمازورة في السطر الأوسط *contra tenor* ومقطعان للمازورة في سطر القرار ( التنور ) . وزاد من هذا التعقيد وجود اختلاف كامل بين النصوص الثلاثة . فهي تعتمد على محور متفاوتة الطول ، وبناء استروفي مختلف . في هذه الحالة يستحيل الزعم بأن القالب بدائى وصنعتة الموسيقية بدائية أيضاً . فهو بناء بوليفونى عقلانى من أعلى درجة .

لم يكن ما ترتب على استعمال نصوص مستقلة للسطور المختلفة مجرد زيادة في شدة الإيقاع فحسب ، ولكنه أسفر في بعض الأحيان أيضاً عن ظهور مواقف درامية فريدة ، تعبر فيها السطور المختلفة عن عواطف مختلفة ، وأصول مختلفة وذكر فردريخ لودفيج مثلاً خصصت فيه أحد السطور للقس الورع وكيف « تبرق أعمال القسس الاتقياء كالنجوم في قبة السماء الزرقاء » .

*Ve lut stelle fundamenti fulgent facta praelatorum*

ويعارض هذا السطر اللحنى الذى يتبع مقاماً إيقاعياً وادعاً السطر العلوى *triplum* الذى يهدر في إيقاعه النابض في المقام السادس ، في وجه القسس المنافقين الاشرار المعريدين الداعرين الذين يسيئون للكنيسة *ypocrite*

*pseudo pontifices ecclesiediri* بينما يستند الموتيت كله على اللحن الرحيب لسطر التنور *et gaudebit carnificess* الهللويا التى تغنى في أيام السبت الواقعة بين « الصعود » وعيد العنصرة ، على كلمات وداع السيد المسيح (يوحنا ١٤ - ١٦ - ١٨) *non vos vetiquam orphanos* والتى تشير الى معجزة « العنصرة » . ويشهد الجمع بين أفكار ذات معنى رمزى فنى في رمز شامل بالنظرة المثالية للقرون الوسطى وهى المنعكسة في الموسيقى والفنون الأخرى على السواء . وفي عهد تال ، بشر بعصر فنى جديد ، أدى تعدد النصوص الى زيادة استقلالها وكذلك الى هيمنة النص الخاص بالسطر اللحنى المتخذ الصدارة .



## الرومانسك والقوطي

منذ عهد قريب فقط ، اتبع حتى الموسيقيون من اهل العلم عند كلامهم عن « الموتيت القوطي » نفس المصطلحات التي يستعملها مؤرخو الفنون التشكيلية في القرن التاسع عشر عند تحدثهم عن النحت الرومانسك أو الصور « البدائية » لاوائل الأساطين الفلمنكيين . فضلا عن ذلك ، فلم ير المؤرخون المحدثون في الموسيقى القوطية شيئا غير الفوضى ، باعتبارها قد عجزت عن التوفيق بين الخليط العجيب من الذنيوى والدينى . على ان الموتيت الذى بدا في نظر ابناء العصر الحديث مستغلقا وبربريا قد صور أكثر من اية ظاهرة فنية أخرى مزاج عصره وايدىولوجيته . فالموتيت أقدر من أسفار « خلاصات » الفلاسفة على التعبير في آن واحد عن النص الأصلي ، وهوامشه . ويرجع خطأ نظرة ابناء القرن التاسع عشر الى الموسيقى القوطية - وكذلك الى الصور الفلمنكية - الى محاولة تطبيق جماليات القرن التاسع عشر على فن خضع لنظرة بعيدة الاختلاف . فهو يحاول اتباع نفس الطريقة في تأمل مشاهد التصوير المقرصة أو المتراكمة ، وفي الاستماع الى الموسيقى : أى يتصورها كوحدة فضائية . ولكن القوطية قد اتبعت نظرة مختلفة الى الفضاء ، وسجل تعبير مختلفة ، وفضلت في تذوقها الحركة على السكون .

ابتدع الفن الرومانسك بناء عقد السقف المقوس المتجانس ، أما السقف القوطي فيتألف من منشآت مفصلية ، يتحقق التوازن فيها بتأثير الضغوط المتبادلة للقوى ، ويسود منطق النظام الانشائي المحبوك حتى في الحالات التي لا تظهر فيها روابط عضوية تربط بين اجزاء البناء . وصف روبرت دى لاستيير مكان الكورس بكنيسة سان انطوان في روان فقال ان دعائم عقوده سنادات مرتكزة على طرف الحائط ، وتعمل كدعامة للعقود وكفاصل بين المصليات الجانبية معا . ولولا تفاعل القوى ، وحدوث شد وجذب في نفس الوقت ، لانهار المصحن الاوسط . ان مثل هذه الجسارة في البناء ما كان من المستطاع تخيلها في العصر الرومانسك الذى كان يتعامل مع كتل ساكنة ثابتة . فالعمارة القوطية ليست ساكنة في طبيعتها ، او مجرد كتلة مرتاحة ، أنها تعبير عن التفاعل الحسى المتحرك للقوى، وطاقة فعالة تمسك البناء بأسره ، ولما كانت مكونات البناء كلها تشارك في هذه الحركة لذا فقدت الجدران أيضا تجانس كتلتها التي اتصفت به في العصر الرومانسك ، واشتركت في الاتجاه العام للعمارة القوطية التي تهدف الى التغلب على الوزن لتفسح وتحلق وكأنها قادرة على بلوغ أعنة السماء .

---

(\*) والموسيقى حركة ( ذبذبات ) في الفضاء .

كان تحول « الاورجانوم » الشامخ المتجانس الى « الموتيت » القوطى بنسيجه الحافل بالايقاع والميلوديا ، مشابها من كل ناحية للتغيرات الأسلوبية التى حدثت فى الفنون الجميلة والأدب . ويتطلب ذلك من المستمع عند اصغائه الى الموسيقى اتباع نظرة جديدة وتصور جديد ، لأن الموتيت القوطى لم يخلق أى رابطة تعاطف وثيقة بين المستمع والمغنى . فبدلاً من أن يركز المستمع أذنه على غناء مجموعة من المغنين ، عليه ان يتتبع سطور مستقلة تقدم ثلاث حالات متباينة : التنور بانشاد الكانتوس فيرموس الوقور . ويتداول السطران الآخرا الفقرات السريعة الحركة او الفقرات الحزينة الابطأ حركة ، ويتحتم على المستمع - وينطبق هذا ايضا على الموسيقى الحديث - الاختيار ، أى اختيار سطر يتبعه ، حتى يندمج فى النسيج البوليفونى . ولو تسنى له متابعة الالحان المختلفة على هذا الوجه لكان ثوابه الاستماع الى نفائس من البراعة الموسيقية ، لم يعرفها على الاطلاق أى عصر آخر من العصور ذات النظرة الهارمونية التقليدية .

### مذاهب الموسيقى ونظرتها فى العصر الوسيط

ترتب على اعتراف موسيقى الكنيسة بالبوليفونية ، ظهور جدل نظرى حول مبادئها وطرق ممارستها - وهذا امر متوقع - وهذه الأبحاث بعيدة كل البعد عن الاتصاف بالغموض فى تأملاتها ، كما جنح المؤرخون الى الاعتقاد . ان تمثل الابحاث الاولى اعترافا بطريقة فى الممارسة الموسيقية أصبحت راسخة . ولما كان أصحاب النظريات قد شبوا على الايمان بنظريات « بوتوريوس » لذا حاولوا البحث عن عامل مشترك يوفق بين البوليفونية والعلم الموسيقى الكلاسيكى اليونانى ، والمحاولة عقيمة ، وبخاصة اذا تذاكرنا جهل القدامى الكامل بالبوليفونية . ويمثل هذا الاتجاه نهضة شارلمان أفضل تمثيل فى محاولتها الرجوع الى دعائم من العصر الكلاسيكى . وتركزت مهمة « ثقات » القرنين الحادى عشر والثانى عشر ( الماجيستري ) على تعزيز مختلف مذاهب وقواعد علم الموسيقى ، وشرحها . اما غاية اليافعين ابناء القرن الثالث عشر فكانت تقنين قواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، وتنظيمها . ومع هذا فانهم لم يغفلوا الجانب الفلسفى من علمهم ، وواصلوا بشغف تأملاتهم وتخميناتهم لطبيعة الموسيقى ، وموضعها بين الفنون والعلوم . ولقد كشفت أغلب أبحاث القرون الوسطى الموسيقية تشابها فى الموضوع استطاع رده الى المصادر التى اشتركت فى التأثير بها - بوتوريوس وكاسيودورس وايزادور الاشيبلى - وابتداء من القرن الثالث عشر ظهرت دسامة واضحة فى مادة الفكر لم يعترف بأهميتها الا حديثا وانبعث هذا التأثير الجديد من الفكر العربى الذى عرف ، وصادف تقديرا فى أوروبا منذ انشأ رئيس الأساقفة ريمون الطليطلى كلية للمترجمين فى القرن الثانى عشر .

أهم شخصية في علم الموسيقى عند العرب هو الفيلسوف الفارابي ( مات ٩٥٠ ) الذي ألف سفرًا موسوعيًا متأثرًا بأرسطو إلى حد كبير . والفارابي من أوائل المفكرين الإسلاميين الذين انشأوا منهجًا فلسفيًا يوفق بين أرسطو والإسلام . ويرجع إلى دومنيقوس جوندساليينوس ( ١١٥٠ ) فضل نشر آرائه على نطاق واسع . قسم الفارابي الموسيقى إلى موسيقى نظرية musica speculativa وموسيقى عملية musica active وترد هذه القسمة إلى العصر الكلاسيكي ، ولكنها ظهرت لأول مرة في المؤلفات اللاتينية كنتيجة لعمله . تأمل الفارابي بعد ذلك هذا العالم الموسيقي من وجهة نظر الموسيقى الواقعي الذي قد يكون من النظريين التابعين للمجموعة الأولى ، أو موسيقي متمرس من اتباع الموسيقى العملية . وأعاد الفارابي أحياء فكرة كلاسيكية هامة أخرى عندما قسم الميادين النظرية للموسيقى إلى « الميوس » و « الميتروم » و « الجستوس » وهي خطوة أعادت الرقص مرة أخرى إلى حظيرة الموسيقى . وهكذا احتلت الفكرة اليونانية القديمة عن وحدة الشعر والموسيقى والرقص مكانها إلى جوار نظريات بوتيوس الأكثر تجريداً .

والتأثيرات النظرية العربية كما عرضت في ترجمة كتب ابن سينا وابن رشد والراهب البندكتي جون ساليينوس اهتماماً كبيراً بأرسطو ، وإن كان الأرسطيون لم يتمكنوا من إثبات وجودهم إلا بعد عناء . ولما كانت النظريات الأرسطية قد جاءت من مصادر إسلامية ، لذا ساعدت الترجمات على تعريف العالم المسيحي الغربي بفلسفة الإسلام ، مما أزعج الكثيرين من اتقياء المسيحيين الذين لمحو ما فيها من صدام بين الإيمان والعقل . ومما يثير الاهتمام ملاحظة كيف تأثر بالميل إلى العقل الباحثون الموسيقيون الذين بدأوا يهتمون بالجانب العملي للموسيقى . وظهرت أول بوادر الشروح العربية لأرسطو في أوائل القرن الثالث عشر في أعمال باحث موسيقي وصف نفسه بحق باسم أرسطو ، غير أن المؤرخين المحدثين قد اعتادوا الإشارة إليه باسم أرسطو المزعوم . وكان على دراية حسنة بالفلسفة ، وعلى علم تام بالممارسة الموسيقية في زمانه . وازداد التأثير العربي بفضل فنسنان من بوفيه ، وروجر بيكون الباحث الانجليزي العظيم والعالم الفيلسوف ( ١٢١٤ - ١٢٩٤ ) الذي خصص للموسيقى صفحات عديدة من كتابين « الكتاب الأكبر Opus Majus و « الكتاب الأصغر Opus Tertium » ( اكتمل الكتابان ١٢٦٧ - ١٢٦٨ ) ، وأصر على القول بوجوب إحاطة اللاهوتيين الكاملة بها . وأهم إنجاز لبيكون هو وضوح نبوءته لمنهج العلم الحديث . ونظرته للموسيقى رياضية ، ولكن على الرغم من ميله الشديد إلى التصورات الرياضية البحتة إلا أننا نستطيع أن نلاحظ التأثير العربي وعنايته بالطبيعة التجريبية للموسيقى ، وبخصائص الرنين المسموعة .



ابتداء من بيكون وجاكوبوس من ليبج وجوهاني دي جروشسيو - وترجع كتابات الآخرين الى حوالي سنة ١٣٠٠ - بدأت نظريات بوتيوس عن موسيقى الاجرام السماوية *musica mundana* تفقد أهميتها . والى جانب الانجازات اللاهوتية التي اضعفت « البوتيوسية » ، ظهرت نظريات تأملية علمية خالصة ونوع جديد من الموسيقى يدعى بالموسيقى السماوية *musica coelestis* في التصنيف العام للعلوم ، ويرجع هذا بلاشك الى تأثير الكتابات الارسطية التي أصبحت الآن ميسورة في ترجمات لاتينية . وهناك مصطلح آخر *musica artificialis* ، ويشمل على كل موسيقى في نطاق الادراك الحسى الانسانى في مقابل « موسيقى الاجرام » وموسيقى السماوات *coelestis* وشهد بعض الكتاب الانجليز المبرزين في الموسيقى - روبرت كيلواردى ( مات ١٢٧٩ ) والوريدوس أو أميروس انجليكوس ( ١٢٧١ ) ووالتر أودينجتون ( مات ١٣٣٠ ) - ويعد من أهم الباحثين الموسيقيين في القرون الوسطى - شهدوا بمدى أهمية الموسيقى عند رجال الأدب ، وان كان هذا قد بين أيضا نفور الباحثين الانجليز من التورط في أية تأملات ميتافيزيقية من هذا النوع . ولذا تشكك أودينجتون في وجود موسيقى للاجرام السماوية لها نغم يمكن الاستماع اليه . ويدل تناوله العلمى على اتباع نظرة عملية حديثة في النظرة الى طبيعة الموسيقى . ومن الطريف ملاحظة كيف تحدث كل من بيكون وأودينجتون عن فن التمثيل في معرض كلامهما عن الموسيقى ، وتعزى هذه الحقيقة أيضا الى التأثير العربى الارسطى(\*) .

### معارضة الكنيسة البوليفونية

بعد ازدياد شيوع المذهب الارسطى في القرن الثالث عشر ، بدأ ظهور اتجاه ملحوظ الى قصر الكلام على الجانب العملى للموسيقى ، الغنائية والخاصة بالآلات على السواء . وفي نفس الوقت ، خلقت معارضة الكثيرين من المفكرين المسيحيين لهذه المذاهب موقفا يمكن مقارنته بالموقف الذى ظهر نتيجة لاتجاه عالم الأدب في القرن الثامن عشر الى نقد الاوبرا ، وتحمس الموسيقيون وعامة الناس للفن البوليفونى الجديد ، أما زعماء الكنيسة والعلماء فقد عارضوه ، وكثيرا ما عبروا عن مشاعرهم في كتاباتهم ، وحذروا من تدهور فن الموسيقى ، ونعوا بوجه

---

(\*) نقطة جديرة بالبحث . وهى مجرد ذكر فن التمثيل على لسان أى من كتاب العرب القدماء ! والواقع اننى اذكر قراءة شيء من هذا القبيل حيث ذكر الكاتب العربى كلمة « تراجوديا » « قوموديا » ، ولم أنس ترجمة لكلمة « قوموديا » بالهجم ، مما يدل على انه لم يترك تماما ما نقله من ارسطو - المراجع .



خاص تغلغل الروح الدنيوية في موسيقى الكنيسة • وبين الخصوم الاوائل للممارسة الموسيقية التي بدأ ظهورها في العصر القوطي الفيلسوف المدرسي الكبير جون من سولسبرى ( ١١١٥ - ١١٨٠ ) أسقف شارتر ، وابيلار راهب ريفولكس ( مات ١١٦٦ ) • واشتدت حدة النقد ، حتى تعرض مبداء البولفونية ذاته للهجوم فوصف ديرنداوس الموتيت بأنه « هرجلة موسيقية » • وأسف روجر بيكون لاختفاء تقاليد أناشيد الكنيسة ووقارها ، ووجه اللوم الى « الاستمتاع الاحمق بالأغاني الرشيقة المتعددة الأصوات » ووضع مجمع ليون الثانى ( ١٢٧٤ ) جملة قواعد لمنع ما اعتبرته الكنيسة ممارسات ضارة ، على أن الاستنكار الذى أصدره البابا يوحنا الثانى والثلاثون كان أشد فاعلية • وهذا البابا من أصل فرنسى ، وكان يقيم في افينيون • وهاجم فن «الديسكانتوس» وأسف لاستعاضة الحان القدم الطيبة بمبدعات الفن الجديد ، واستنكر تشويه أغاني الكنيسة « أنهم يشطرون الالحان بالفواق Ochete ، ويطفئون حرارتها بالديسكانتوس والتريبلوس ، ومن هنا تدور الالحان حول نفسها بلا توقف ، فتخدر الاذن بغير أن تهدئها وتزيف التعبير وتعوق العبادة بدلا من أن تستحثها » •

والـ ochetier وتعرف أفضل من ذلك باسم الـ hocket أو hoquetus طريقة عرفت عند الكونترابنطيين الاوائل في العصور الوسطى • وفيها توزع النغمات والوقفات في اللحن كشيئين متكاملين • ويترتب على ذلك شيء أقرب الى « الستكاتو » الحديث • وإذا لم يغال فيه يترك أثرا بعيدا • دراميا في بعض الاحيان • وهاج رجال الكنيسة وماجوا لاستعمال هذا « الهوكيت » ويفترض رجوع ذلك الى تعارضها مع الروح الجريجورانية بتأثير لمرط صفاتها التعبيرية والدرامية • ويمثل وصف ابيلار لها أفضل تمثيل اتجاه المتزمتين من زعماء الكنيسة :

« أحيانا قد ترى أحد الناس فاغرا فاه ، لا للغناء ، ولكن ليلهث • وبعد ان يكتم أنفاسه ، يقطع المصمت فيخرج بطريقة مثيرة للسخرية صوتا من جوفه ، أو يحاول تقليد حشرجة المحتضر أو النشوة التى يشعر بها المتوجع » •

وعبر جون سولسبرى عن استنكاره في عبارة ربما كانت أشد ، ولعلها تذكرنا بلهجة أوائل أباء الكنيسة •

« تعكر الموسيقى صفو شعائر الدين ، فتعرض نفوس المصلين الوادعة للأغراء - وهم في حضرة الرب ، في رواق الحرم المقدس ذاته - بتأثير خساعة الصوت واخلاله وبهرجته وتخذه عند تصنع النغمات والجمال » •

ان مثل هذه الاعتراضات الشديدة لا ترتكن الى أى أسس جمالية • والظاهر ان هناك أسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين

السياسيين على التحيز ضد الموتيت . ورغم أنه لم يمض الا وقت قصير على الاعتراف العام بالاورجانوم والكوندكتوس والموتيت اللاتينية كموسيقى طقوسية بحتة ، الا ان مؤلفات الموتيت الكونتراينطية المتقدمة قد تخطت حدود الطقوس ، واهتدت الى مكان لها في الدوائر الدنيوية . والواقع أنها قد أصبحت أحب فن دنيوي ، واسمى اشكاله . وبدأت الكنيسة تدرك ما يلقاه احتكارها للموسيقى من تحد خطير ، لأن تقدم البوليفونية قد استند في نهوضه على قاعدة أكثر رحابة مما تطبق الغايات الطقوسية الصارمة . ومع هذا فقد أسفرت معارضتها عن ظهور نتائج ملموسة . فلقد أدت الى زيادة ملحوظة في ممارسة اشكال الاورجانوم الأقدم والأبسط ، وفوق ذلك ساعدت على ظهور أسلوب كنسى مميز ، قبل المستحدثات في عالم الموسيقى ، ولكنه لم يطبقها على فنه الا بعد مرور وقت طويل . وظل مبدأ « اثبات الصلاحية » هذا من لوازم اتجاه الكنيسة نحو الموسيقى ، وسنرى كيف طبق طوال تاريخ الموسيقى .

لم يستمر الانشقاق والارتياب طويلا . وقام جيل البرتوس ماجنوس والقديس توما الاكوينى والقديس بونايفنتورا بالتوفيق بين الايمان والعقل في نسق متآلف شامخ ، لم يروا فيه في الايمان أى شىء يتنافى مع العقل . واقاموا حدا فاصلا بين اللاهوت والفلسفة حتى يتسنى توضيح الفارق بين العلوم التى ضمت كل عوالم المعرفة . فاللاهوت يختص بالالهيات ، أما الفلسفة فيحق لها استقصاء كل شىء آخر يتصل بعالم البشر . واستمر وجود روح لاهوتية ملحوظة في الدراسة الموسيقية ، وان كانت الابحاث كلها قد أصبحت متصلة الآن بالموسيقى الفعلية دون استغراق في التأملات الرمزية . وتم التوفيق بين الاتجاهات المختلفة في بحث هام يدعى « نظرات موسيقية » Speculum Musicae كتبه جاكوبوس من ليج . وعزى هذا البحث لفترة طويلة الى يوهانس دى موريس ، وحظى بالتقدير الى حد ان طلبة الجامعات تصوروا أنه من المستطاع الاقتصار في دراسة الموسيقى على كتاب موريس . ويرجع ذلك بلا شك الى الشهرة الكبيرة التى تمتع بها الباحث العالم موريس ، وان كان قيام جاكوبوس بتأليف هذا الكتاب قد أصبح الآن مؤكدا بلا مرأ .

ومع كل ما تمتع به جاكوبوس من ليج من علم وحصافة ، الا أنه قد استمر يخدم التقاليد ، وعلينا لو أردنا الحصول على وجهة نظر متحررة في زمانه الرجوع مرة أخرى الى جان دى جروشييه ، أو يوهانس دى جروشييو ، كما كان يعرف في ذلك العصر الشديد الاعتزاز باللاتينية ، ولقد سبق ان ذكرنا اسمه من قبل كنصير للموسيقى الدنيوية اللاطقوسية . وكتاب « النظرية » Theoria لجروشييو ظاهرة فريدة في مؤلفات الموسيقى . فلا نظير لمؤلفه فيما مضى ، وليس له - فيما يبدو -

أى خلفاء مباشرين . وبدلاً من أن يتبع جروشيون نظرة بوتيوس المقبولة عند العالم الموسيقى عن بكرة أبيه ، قام بخلق قاعدة أصيلة تمثله ، فقسم الموسيقى الى مؤلفات بسيطة Simplex ودينية ecclesiastica وهى نظرة عملية بمعنى الكلمة استهلكت عصراً جديداً .

### تأثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة

لم يكن الفن الموسيقى العظيم الذى نهض فى فرنسا ، وانتشر الى الربوع المجاورة ظاهرة منعزلة . وتجاوبت مع تغير بناء المجتمع تغيرات أخرى فى شتى مجالات الحضارة . فلقد اكتسبت المدن التى تزايد استقلالها أهمية فى الحياة السياسية ، وفى الحياة الاقتصادية أيضاً . ودعا ماساد من أمان وسلام نسبيين الى الاتجاه لمزاولة الفنون والآداب . كان احتكار الحقوق ، والسيطرة المطلقة على الاتباع ، من مقومات المجتمع الفروسى الارستقراطى الذى سمح توطد أسسه بازدهار فن ارستقراطى . الا أن صغار أصحاب الحرف والتجار بعد أن هربوا من العبودية استطاعوا شق طريقهم الى المدن ، وشاركوا ابتداء من القرن الثانى عشر فى الحركة التجارية النشيطة فى هذه البقاع التى مالبثت أن أصبحت مراكز للصناعة والمال . وتحولت المدن اعتماداً على عدائها لطغيان النبلاء الى دعائم أساسية للامراء الحاكمين فى الحرب والسلام ، وبدأت القصور الفاخرة فى الزوال ، بعد اختفاء حضارة الفرسان الطبقيّة ، وظهر أشراف جدد من أصحاب الوظائف الرسمية ، لهم روح أقرب الى روح الطبقة المتوسطة ، والتفوا حول الحكام . فى هذا الجو ، اتجه الشعر الى الرزانة وزيادة التدين . على أن شعراء الطبقة المتوسطة لم يعرفوا الشعر الغنائى الذى يزدهر فى خلاء الطبيعة وجوها المنعش ، ولذا جاءت أشعارهم فظة تفوح منها رائحة الأماكن المختنقة . أما الموسيقيون والمغنون المتعلمون الذين انحدروا من الطبقة المتوسطة ، فقاموا بابتكار موسيقى كنائسية تكشف عن روح الجد والاستقامة المعروفة عن طبقتهم . ومع أن بعض التروبادور مثل آدم دى لاهال قد تعلموا منهم الفن البوليفونى ، الا أنهم لم يبدعوا أعمالاً هامة فى هذا الميدان الذى ظل وقفاً على اعلام الكنيسة الذين قبلوا بدورهم المؤثرات الدنيوية كاشياء مسلم بها ، ولكنهم حاولوا تسخيرها لخدمة فنهم الدينى .

سبق أن ذكرنا كيف شاركت الآلات فى عروض الموثيت ، وقامت موسيقى الآلات بدور هام فى الحياة الموسيقية للطبقة المتوسطة القوطية . ولا يزيد الميسور لنا عن بضع مخطوطات من أواخر القرن الثالث عشر ، وتحتوى على موسيقى آلات بحتة من بينها موتيتات للآلات . ولكننا اذا اعتمدنا فى حكمنا على الوثائق المصورة العديدة سيتبين لنا أن الآلات كانت مستعملة على نطاق واسع . فلا عجب إذن اذا



صادفت موسيقى الآلات هذه اعجابا في الثو ، وعظمت أهميتها الى حد استحوائها على الموتيت . ويلاحظ أيضا تأثير روح التنذر عند « الجوليارد » في المقلدات العديدة للموتيت التي ظهرت . وكتبت السطور العليا لهذه الموتيتات الزائفة ببراعة فذة ، وظلت قاعدة « الكانتوس فيرموس » راسخة ، أما سطر « التنور » فأصبح الآن مقصورا على الآلات . وبدأ تدهور الموتيت بعد ازدياد هذه الميول الدنيوية ، أي بعد الاستبعاد التدريجي للكانتوس فيرموس الطقوسي وتفضيل سطور التنور الدنيوية ، وبذلك حلت « روح طبيعانية » محل الرمزية . ففسد التوازن الفذ بين الروحانية والحسية الذي اعتمدت عليه مكانة مؤلفات الموتيت ، فلم تكشف في صورتها كقالب دنيوي صرف عن حيوية كافية تساعد على اتخاذ الصدارة ، وارغمت على التراجع أمام الاغاني الفرنسية ( الروندوهات والبالادات ) التي خلفتها . وظلت قائمة في القرن الرابع عشر كموسيقى كنسية وقورة ، ولكن عملية المساواة والتسطيح قد أدت الى استبعاد خاصة التباين الضرورية التي اكسبت موتيت العصر القوطي طابعه .

ولقد رأينا كيف صادف الفن البوليفوني العظيم للعصر القوطي في فرنسا اصداء في الموسيقى الانجليزية المبكرة . ومن أسف ، لا تسمح لنا ندرة الوثائق بتتبع تطور الفن الموسيقي في إنجلترا بنفس الوضوح الميسور في فرنسا . وتكشف المخطوطات الانجليزية الى جانب المؤلفات الأصلية الواضحة عن وجود عدد من أعمال « نوتردام » بعضها في شكلها الأصلي ، والبعض الآخر قد تكيف بطريقة تناسب الانجليز ، بل هناك كوندكتوسات Conductus قليلة لها نصوص انجليزية . اما « السامر كانون » ( كانون الصيف ) فيمثل نوعا من ابتكار الانجليز وحدهم . انه شكل لا أثر له تقريبا في القارة الأوروبية . تركيب « السامر كانون » عبارته عن كانون دوري بلا نهاية . وأول الآثار المعروفة تاريخيا عبارة عن أربعة سطور لحنية يصحبها فقرتان في القرار دائمتا التكرار ، يتناوبان غناء لحنين . وبفضل براعة بناء اللحن ذي السطور الأربعة ، واكتمال التأليف ، ونضارة الروح ، تعد هذه المقطوعة أثرا فذا لبوليفونية العصر الوسيط . ومن أسف أنها مازالت المثل الوحيد . وثمة اجماع الآن على أرجاع تأليف هذا الكانون الذي يبدأ بعبارة « حل الصيف » Is Teumen In الى سنة ١٢٤٠ ، ويفترض ان مؤلفه شخص يدعى جون من فورنسيت والمخطوطة موجودة في دير ردينج Reading . وزود العمل بنص لاتيني أيضا : Perspice Christocola للاغراض الكنسية ، كما يعتقد .

وشاركت المانيا في الحضارة الموسيقية للقرون الوسطى بأغاني المينزنجر الروحية العميقة ، ولكنها كانت متخلقة بصورة واضحة في ميدان البوليفونية . فلا يصح القول بأن مبدعات هذا العصر قد بعثت من نفس البلد الذي سوف يخرج



منه يوما ما يوهان سبستيان باخ . وانتقلت ممارسة البوليفونية القوطية من فرنسا الى اسبانيا ، كما يستطاع التحقق من المخطوطات العديدة في « كاتدرائية بوجس » و « طليطلة » وغيرهما . وينشر الآن « هيجيني انجليس » الدارس الكبير للموسيقى الاسبانية بعض المخطوطات القطالونية التي بدأت تلقى ضوءا أكثر على هذه المرحلة المعروفة قليلا من تاريخ الموسيقى .

يتبين من استعمال عناصر دارجة في مختلف البلدان ازدياد أثر الفن الشعبي، ولكن ما تم استيعابه من العناصر القومية الصميمة قد جاء متناسبا مع ما سمح به ارتقاء الوعي القومي في القرون الوسطى . وكان هذا الوعي حينئذ بعيد التخلف بالنسبة للسلطان التقليدي للكنيسة . وتفسر هذه الحقيقة غلبة الممارسة المطردة للبوليفونية المنحدرة من أصل طقوسي والتي اتخذت الصدارة في فن الموسيقى مثلما اتخذ فن العمارة الكنسية الصدارة في عالم الفنون التشكيلية .



## الفصل الثامن

---

Ars Nova الفن الجديد





## تداعى نظام العصر الوسيط

يقسم المؤرخون الماضى الى عصور تاريخية بتأثير الحاجة العملية ، ولذا يعمدون الى ابراز أحداث أو خصائص عامة معينة عند تقسيم مادتهم التاريخية . والتقسيم الى عصور سهل يسير على الورق ، بيد ان العصور ذاتها لا تتبع خطوطا حسنة التحديد . فنهاية كل عصر تمر عادة بعهد من الاضطراب ، تنهض الانسانية منه منتعشة الحيوية ، ويمثل جديدة . والقرن الرابع عشر من بين عهود الانتقال هذه . ففيه تم حصاد المحصول الأكبر ، والحصاد المتأخر كان شحيحا ، ولكنه كان أول بوادر عصر جديد .

وصف القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر بأنهما يمثلان « اضمحلال القرون الوسطى » . ويرجع هذا بلا شك الى حالة الدمار التى لاحظها المؤرخ . والحق ان القرن الرابع عشر قد حفل بالمصائب كالحروب الفرنسية الفلمنكية والسنين الستين التى انقضت فى حرب المائة عام الفظيعة ، وانتفاضة الفلاحين ، والطاعون ( الموت الاسود ) الذى اكتسح غرب أوروبا . وما ساد ايطاليا من فوضى نتيجة لمشاحناتها الداخلية التى لا تنتهى . وفقدت الكثير من أهميتها السلطتان الأعظم فى العالم المسيحى : الكنيسة والامبراطورية . وتعرضت البابوية لأكبر محنة فى تاريخها عندما نفيت مرغمة وبارادتها أيضا الى افينيون ( ١٣٠٩ - ١٣٧٦ ) ، وكذلك من انقسام الغرب الذى تبع ذلك ( ١٣٧٨ - ١٤١٧ ) ولا ترجع الأسباب هنا الى أى مسائل خاصة بالايمان أو الناحية العملية ، لأن الصراع الذى دام أربعين سنة قد تركز على السياسة والاشخاص ، مما خيب آمال المؤمنين والأتقياء . وساد القلق بين رجال اللاهوت ، ولكنهم اتفقوا بوجه عام مع السلطات السياسية فى بلدانهم على من يتجهون بالطاعة : البابا أم المعسكر المضاه له . ومع ان الانقسام لم يترك أكثر من آثار مستديمة واهنة الا أنه قد عطل حينئذ الإصلاحات المعترف بحاجة الكنيسة اليها .

لم تعد الامبراطورية امبراطورية عالمية ، ولكنها أصبحت امبراطورية جرمانية خاضعة لآل فيتيلسباخ وآل هابسبورج . وتدهورت العالمية المسيحية الغربية

وأخفق الغرب المسيحي في كل محاولة سندهت له للدفاع عن نفسه كحصن للإيمان وفي سنة ١٢٩١ ، سلم آخر ممتلكاته في الأرض المقدسة ، وسقطت القسطنطينية سنة ١٤٥٣ ، ولم تعد الفروسية بتألقها وتشامخها تسير الزمان . فلقد لاقت الهزيمة في كل مرة امتشقت فيها الحسام ضد القوى المعادية سواء ضد الهوسيين ( أنصار المصلح الديني هوس ) أو القرويين السسويسريين أو جيوش الشعب البولندي .

وأثار الموت الأسود فزع أبناء القرى والحضر معا . ويعد أن زال الطاعون ، اتجهوا الى تأمل الحياة الدنيا بتأثير الصورة التي لا تمحى للموت والمنطبعة في ذاكرتهم على نحو لم يسبق له مثل . وتنافس الفنانون في تصوير الموت ، وأصبحت رقصة الموت « الماكابر » موضوع العديد من نفائس الأدب والفن . ومع هذا فلم يكن التركيز على الموت والمقابر من السمات المميزة للقرون الوسطى ، كما يميل بعض المؤرخين الى الاعتقاد ، بقدر ما كان سمة مميزة للعصر الذي تلا مباشرة تداعى النظام الوسيط . وبدأ التدهور مزعجا ، وبخاصة في الجوانب الاخلاقية ورقص العديد من الناس : رقصوا للموت ، واستسلموا لكل الرذائل ، فلم يترددوا في اقتراف أبشع الجرائم . وقال أحد المؤرخين : « فاق الفساد الاخلاقى الدمار المادى » . وبمجرد أن تراجع الطاعون وقبع في أحط أكواخ المدن ، وزال الخطر ، انفلت عيار كل المشاعر المنحطة عند جموع الشعب الهلعة ، وترك لها المعنان . . . والظاهر أن اقتراب الموت قد زاد من التعلق بالحياة والمتعة . ولم يقف أى شيء في وجه الجرائم . فلم يحل حتى وضوح خطر الموت دون اندفاع الناس في الشراهة ، وتنازعهم على ممتلكات من ماتوا بالفعل . ونزل الرهبان الى المدن وبددوا دخل الدير ، بعد تقاسم حفنة قليلة منهم له أثر هلاك أخوانهم . وشاركوا في الاحتفالات الصاخبة . كل هذه علامات واضحة لحضارة مصابة بمرض خطير ، في طريقها الى التدهور . ومع هذا ففى هذا الجو العفن ، ظهر لون وشعاع مركز من الحياة ، يتعذر علينا تصويره أو فهمه الآن ، فلقد انبعثت منبهات من الحياة اليومية ، الهمت المشاعر ، وزادت المتباينات المتواصلة تضخما ، فتكشفت في تقلب الامزجة بين الانشاء المبتذل وعنف الهمجية ، وبين عمق الانفعال ورقته . ان مثل هذا التلاعب العايب بالألوان المتباينة لا يوحى بالظلمة والتدهور فالشمس التي تضيء المشهد دافئة لامعة .

تهشم ايمان أبناء العصر الوسيط بالخلود وبإحتمية انتصار الحق ، أثر انتصار المسلمين في الشرق ، وسقوط الفكرة الامبراطورية ، وتنازل البابوية عن مثلها الأعلى : السلطان الدينى والاخلاقى ، وهبوطها الى مكانة أكثر تواضعا تركز سلطانها في الغرب على المال والسياسة . على أن هذا لم يعن استهلاك عبقرية

أوروبا الفقية • فقد استطاعت الخروج ظافرة من المعصية ، فأثبتت ان « الارادة  
هى اعظم سلطان على الأرض • ولم يعد العقل أساس الفهم والناحية العلمية ،  
بعد ان حلت الارادة مكانه • وبدلا من عقلانية الفلاسفة واللاهوتيين فى اواخر  
العصر المدرسى ( الاسكولائى ) ، حل « المذهب الارادى » : المذهب الفلسفى الجديده  
الذى اعتقد ان الارادة هى العامل الحاسم فى التجربة وبناء العالم • بطبيعة  
الحال ، يصح القول بأن خضوع هذه « النزعة الارادية » فى الفلسفة والاخلاق  
لعالم اللاهوت - والذى استمر هكذا حتى بعد ظهور البروتستانتية - سيحول دون  
استعمالها ملكاتها النقدية استعمالا كاملا • وتشبعت روح التقوى المسيحية أيضا  
بما حدث من تغير فى النظرة ، وبدا هذا بوجه خاص ، فى النظر الى المسيحية نظرة  
عملية ، بالاضافة الى اعتزال الحياة العامة ، وايتار التأمل والعبادة • ويمثل  
أخلص تعبير عن هذه الروح كتاب « تقليد المسيح » للكاتب المتصوف الالماني لـ  
« توماس آه كمبيس » (\*) ، بمافيه من نفحات لا دنيوية رقيقة تنضح بالتقوى  
والورع • وصحبت النزعة الارادية زيادة التركيز على الفرد ، والاقلال من  
الاعتماد على الكنيسة ، وان كان الاهتمام بالطقوس الدينية ( الافخاريسات ) قد  
تجدد ، وسوف نرى كيف كشف ظهور أول تلحين بوليفونى للقداس وموسيقى  
آلام المسيح ، عن استمرار صفاء المشاعر الدينية ، تأثرت بهذه الحركة الدينية  
شتى الطوائف، فنزع الهرطقة الى اتخاذ موقف من الوجود أكثر اعتدالا، مساير  
لأسلوب العيش السائد ، بعد انشغالهم فى العصور السالفة بالتأملات « المغنوصية »  
الهائجة ، التى جعلت من المستحيل مساعدتهم بأى عون لصالح الحضارة •

وشاعت مسحة من الاستسلام فى الجزء الأخير من القرون الوسطى ، وابان  
مرحلة الانتقال الى عصر النهضة ، بتأثير ادراك البشرية عدم تحقق آمال القرون  
السالفة ، وساعدت جوهريا هذه الحقيقة على شيوع الزعم بان العصور الوسطى  
عصر انحلال كامل فى الحضارة والمدنية - ويمكن ان نضيف اليها هجوم انصار  
النزعة الهيومانية والمصلحين - غير ان الصوت المتحمس الذى تردد خلال القرن  
الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر مناديا : « اصلحوا الرأس والاطراف »  
reformatio in capite et membris قد بين ان الشعب لم يكن راضيا  
عن انغمار الحضارة فى الظلمات •

---

(\*) هذا الكتاب المشهور منسوب الى توماس هيمركن الملقب بآه كمبيس المولود فى كمسين  
من أعمال هاننبريا ( ١٣٧٩ - ١٤٧١ ) •



## بين العصور الوسطى وعصر النهضة

وصلنا الى نقطة يتعذر فيها ادراك الفارق بين « العصور الوسطى » و « عصر النهضة » ، في الأدب . وسرعان ما أصبح الحال هكذا أيضا في سائر الفنون . وهذا دليل آخر على وجوب عدم بخس القوة الحيوية للعصور الوسطى حقها حتى في هذه الفترة المتدهورة . فلم تحل النزعة الانسانية (الهيومانية) لابناء عشر النهضة دون تمتعهم بقدر كبير من روح العصور الوسطى ، أكثر مما اعتقدوا . ومن ناحية أخرى ، لم يستطع كل ما نزال نعهده تابعا تبعية كاملة للعصور الوسطى ( أو كنوع من مسك الختام لهذه العصور من خصائص بشرية أو ظواهر ) الهروب من تأثير « الهيومانية » الباكر وروح عصر النهضة . ولم يتمكن حتى عامة الناس الافلات من هذه المؤثرات . وتم ابداع أعظم انجاز شعري للعصور الوسطى في بداية هذا العصر . والكوميديا الالهية « وسيطة » في روحها ، اذ تتبع سياحاتها بين الجنة والجحيم النمط المعروف للأعمال الأدبية الرمزية في القرون السالفة : ويذكرنا لونها العلمي بالقرن الثالث عشر ، وبالجزم الثاني من « رومانس الورد » Roman de la Rose . وكثيرا ما جنح الجو الأدبي عند بوكاتشيوي أيضا تجاه تمثيلات الاسرار الدينية والوزليات . ونستطيع أن ندرك في ترجمات القرن الرابع عشر العديدة لأدب مختلف البلدان - وبخاصة الاعدادات النثرية للملاحم الفروسية القديمة - الخلط العجيب بين روح العصر الوسيط وروح الهيومانية . وبدأ المصور « شيمابويه » عند المؤرخين القدامى للفن « أول » ممثل للفن الحديث ، وإن كان انجازه من حيث جلاله وسموه يمثل العصر الوسيط أكمل تمثيل ، حتى وإن فاقت شخصياته في حريتها وحركتها شخصيات معاصريه ، أو بدت أكثر طبيعية في تعبيرها . واستمرت مؤلفات موتيت القرن الرابع عشر تكشف عن روح وسيطة حقه ، أي تعكس الايمان بموسيقى الاجرام السماوية musica mundana كتركيبة متوافقة بين العالم وفكرة الامبراطورية والكنيسة العالمية ، في عهد كان فيه النظام الوسيط يتداعى .

على أن هناك عدة سمات جديدة يمكن لمحا في هذا العالم الوسيط المتأخر : سمات لا يمكن التوفيق بينها وبين الماضي على الإطلاق . فلقد بدأ « جيوتو » في نظر القرن الخامس عشر كفنان بدأ « اعادة احياء الفن » Rinascimento والحق أن ظهوره قد عنى حلول (الحسن والجمال) كغاية للفن محل الجلال . وانتقل جيوتو منذ أعماله الباكرة من صرامة التصوير البيزنطي الايطالي الى دراسة الطبيعة ، ولم يرض عن انماط «الايقونات» التي استعملها الفنانون زهاء الألف سنة . ففي نظر ابن القرن الرابع عشر ، لم تعد للمعاني السيكلوجية الكامنة وراء هذا الفن القديم أية دلالة . وتتمتع شخصيات جيوتو بسحر وسمو روح وطبيعة



وشخصية فردية • ومع هذا فهناك أشياء تذكرنا بين الفينة والفينة بالعالم الوسيط  
كاستمرار الولوج القوطى برواية الحكايات الملحمية والعلاقة الدقيقة التى تربط بين  
شخصية وأخرى ، فتبث فى هذه الشخصيات الغريبة البعيدة عن الفاعلية روحا  
شديدة الحيوية •

على ان الانفصال عن أسلوب الأدب القوطى المشبع بروح الزمان ( بعكس  
الكلاسيكى الممثل للمكان ) ، والميل للسرد والاستنتاج قد بدأ يظهر واضحا •  
وحدث نفس التغير فى فن العمارة عندما حلت تصميمات عصر النهضة المعتمدة  
على علاقات هندسية بين أشياء مشتركة فى مكان واحد ، محل « الفضاء » القوطى ،  
وما فيه من تعاقب وأشعار بروح الزمان • فالبناء القوطى ليس مقفلا أو مكتملا  
ولا يمثل شيئا ساكنا صارما • أنه فى حالة صيرورة دائمة ، يحكى حوادث لا  
تنتهى • ومن هنا لا تخلق أية كاتدرائية غير مكتملة الشعور بأننا فى حضرة شذرة  
ناقصة • وعلى العكس فكثيرا ما يضخم البرج غير المكتمل انطباع الشموخ  
والأهمية • والشذرات لا تطاق فى الرودة المكانية الهندسية لعصر النهضة ، فلقد  
تحول المكان الموضوعى الى مكان ذاتى ، وهى ظاهرة وثيقة الارتباط بما حدث  
فى الموسيقى • فبعد أن كان «كونترينط» القرن الثالث عشر قوطيا بمعنى الكلمة ،  
يسعى لبلوغ غايته فى عقود المبنية بقصد متغاضيا عن الأصول الهارمونية والتناظر  
بين نقطة البدء ونهاية العقود ، جاء كونترابنط عصر النهضة الخاضع لأصول  
الهارمونية التى لا تزيد عن كونها تغيرا من المكان الموضوعى الى الذاتى • وتطلبت  
أصول وضع الأسطر اللحنية فى توافق ناعم انتهاج أسلوب أفقى ، وان كان  
هذا الأسلوب الأفقى مرتكزا على قاعدة من التآلف ( وهى رأسية بطبيعتها )  
ميالة دائما للرخامة •

الفن فى نظر العصور الوسطى حرفة • أما عصر النهضة فقد اعترف فى بدايته  
بوجود قوة خفية لالهام تنبعث منها أفكار الفنان • واعترف أيضا بعدم تيسر  
تشكيل هذه الأفكار وتحويلها الى أعمال فنية الا اعتمادا على الشخصية الخلاقة  
للفنان ، الذى لن يستطيع عرض شيء يظل غريبا عن طبيعته كفنان • ورغم ما يبدو  
فى هذا الكلام من بداهات ، الا أنه يمثل حاجات فنية مستحدثة لا تصادف فى  
مذاهب فن القرون الوسطى • وأثنى كل من بوكاتشيو وفيلاتى على شخصيات  
لوحات جيوتو التى بدت لهما طبيعية ، الى حد أن الناس « يحسبونها أحياء  
وتتنفس » ولكن لا بد الا يكون قد غاب عن فطنة هؤلاء الناس أن الأشجار والجبال  
التي رسمها الفنان الكبير لا وجود لها فى الطبيعة ، وأن مبانيه غير صالحة  
للسكنى ، وأن الشخصيات مصورة من داخلها الى الخارج ، لأن ما كشفه جيوتو لم  
يكن الطبيعة فى مظهرها الخارجى - ان كان هذا ما اكتشفه بعد ذلك القرن الخامس

عشر - بل طبيعة النفس • وانبهر معاصروه بشدة قدرته على تصوير النفس الانسانية ، الى حد أنهم لم يلمحوا الشطحات الخيالية في بيئاته الطبيعية •

استمر وجود عناصر من القرون الوسطى في الأدب والفنون ببلدان شمال الالب وفرنسا أيضا ، حتى عصر الاصلاح الديني • « والهيومانية » واضحة في الأدب أيضا ، ولكنها مالت في عروضها الى روح العصور الوسطى بصورة قاطعة ، واستمرت الروح القوطية تسود الفنون التشكيلية والعمارة بفرنسا ، ولكن واقعية المدرسة البورجوازية - كما تمثلت في الشخصيات القوية الرائعة لكلوس سلوتر ( مات حوالي ١٤٠٦ ) - قد غيرت نظرتها وأسلوبها • وفي الموسيقى ، حرص الأسلوب المجدد للمدرستين البورجوازية والفرنسية الفلمنكية على الاحتفاظ بالعناصر القوطية ، برغم ما حدث من توقفات ، حتى جاء القرن السادس عشر ، وفي ايطاليا وحدها ، تحقق على الفور الانتصار الكامل لحركة النهضة ، بدءا ابتدائها في فلورنسا •

### « الفن الجديد » و « الفن القديم »

الف الأستاذ فيلبوس دي فيتريانو واسمه الحقيقي فيليب دي فيتري (١٢٩١ - ١٣٦١) بحثا يدعى الفن الجديد Ars Nova وقصد بهذا العنوان الحافل التطبيق المنطقي الذي سيجري عليه أسلوب اصلاحي في الموسيقى والتدوين الموسيقي • واعترف «الفن الجديد» الى جانب الايقاع الثلاثي triple time بالايقاع المزدوج • binery أو duple time ، وكان محرما حتى ذلك العهد في الفن الرسمي للموسيقى (\*) • وحتى وقت قريب نسبيا ، فهم المؤرخون فهما حرفيا عنوان هذا البحث الذي تحدث عن حرفية الفن الموسيقي ابتداء من الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، وبذلك جعلوا هذا القرن برمته يظهر بمظهر العصر الموسيقي المقل الموحّد • والواقع ان القرن الرابع عشر لا يمثل مثل هذا العصر المحدّد • فهو بينما يظهر علامات تجديد واضحة ، استمرت موسيقاه وشغتي الفنون الأخرى تتبع القرون الوسطى • اما الممارسات التي شكها منها الحصفاء من أهل العلم ، وأصدر البابا يوحنا الثاني والعشرون مراسيم ضدها ، فتتبع المراحل الأخيرة من الفن الوسيط ، ولاتزيد عن أشياء متجهة الى الانحطاط • اعتاد المؤرخون تحديد تاريخ بداية عصر النهضة الموسيقي بحوالي سنة ١٦٠٠ ، أي في الوقت الذي ظهرت فيه الاوبرا • ثم تذبذبت هذه الفكرة السخيفة التي تخط بين الباروك والرينسانس ، واتجهت الى المغالاة في اتجاه آخر ، وزحزحت هذا التاريخ

---

(\*) اجالا للثالوث المقدس ولواحد من أعوام القرون الوسطى - المراجع •

الى الخلف ثلاثة قرون . والواجب اعتبار « الفن الجديد » في القرن الرابع عشر انتقاليا ، لأنه يثبت مرة أخرى استحالة إقامة حد فاصل مستند الى أى دقة علمية بين العصور الوسطى وعصر النهضة .

في ١٥ فبراير سنة ١٣٥٠ ، كتب الشاعر بترارك - وكان مقيما حينذاك في بادوا - رسالة طويلة الى فيتري معلنا فيها تقديره له بصفته الموسيقى الفرنسى الذى يعتبره أعظم الموسيقيين والشعراء الوحيديين فى عصره . بينما جاء وصف فيتري بقلم سيمون تانستيد - وهو كاتب انجليزى شهير فى ذاك العصر : « بزهره موسيقى العالم طرا » وفى رأى أحد معاصريه وزميله فى حاشية الملك فان فيتري « الأسقف العالم كان أقدر على معرفة ( تأليف ) الموتيات من أى موسيقى آخر » نصادف هنا بكل تأكيد رجلا ذا أهمية كبرى . ومع هذا فيبدو ان ما خلد اسم فيتري فى التاريخ لم يكن موتياته - لأن المعروف منها لا يزيد عن موتيت واحد أصيل ، والعديد مشكوك فيه - ولم يكن أيضا مكانته الدينية أو السياسية العالمية . ان ما خلد اسم فيتري فى التاريخ هو القوة الدافعة التى منحها « للفن الجديد » . وعمله الخالد هو بحثه فى « الفن الجديد » Ars Nova . أما الأبحاث الثلاثة الأخرى المنسوبة اليه فكانت مستلهمة - كما يحتمل - من مذهبه وتعاليمه ، ونسبت اليه بتأثير صيته البعيد .

ولكن على الرغم مما احاط فيتري من اجلال وتقدير ، فينبغى الا ينسب اختراع الايقاعات اليه ، فلقد تحدث ماركيتوس من بادوا أيضا عن الزمان غير الكامل tempus imperfectum أو المزدوج ، ويعد مستحدثا بالنسبة للزمان الثلاثى الكامل بقداسته tempus perfectum . ان هذا يعنى أن الايطاليين قد عرفوا - أو مارسوا - الايقاعات المباشرة مثل أقرانهم الفرنسيين ، وربما قلنا قبلهم ، لأن ماركيتوس كان من الموسيقيين المتمرسين الذين نقلوا عادات مستمدة من الخبرة العملية ، ولم يعتمد على محض نظريات . علينا ان نستخلص اذن ان دور فيتري كان اباحة المستحدثات الموسيقية فى « الفن الجديد » ، وشرحها وحقق ذلك بأكبر قدر ملحوظ من الوضوح ، فبين الاوزان باشارات منظمة ببطانة وحصافة ، وبدقة قضت على كل غموض فى الماضى ، وأضاف اشارات مدونة باللون الاحمر ، تساعد على توضيح الايقاعات المعقدة ، التريولات ، والصور بالضربات القوية ( السنكوب ) الخ . ولكن هناك حقيقة ستظل ماثلة وهى ارجاع دافع التغيير الى ايطاليا ، وتثير هذه الحقيقة مشكلات خطيرة حول طبيعة « الفن الجديد » ، وأصله .

لم تظهر ايطاليا على مسرح تاريخ الموسيقى الا فى وقت متأخر نسبيا . ولقد رأينا كيف استوطن الفن الجريجوريانى هناك ، وكيف تسبب عداة مشاعر الناس



فيمّا وراء الألب للموسيقى الجريجورانية في أحداث نشاط موسيقى كبير ،  
ورأينا أيضا تيار مؤثرات التروبادور ، وبزوغ الشعر الغنائي الدينى عند اتباع  
القديس فرنسيس، وكيف كانت مدائح اللاودى هم نتاج فى هذا الفن الوطنى، وكيف  
ظهرت الى جانب « المدائح » فى بداية الموسيقى الايطالية مقطوعات « السيكونس »  
اللاتينية ومقطوعات الآلات للمنستريل . على ان ايطاليا لم تمر بالتطورات الطويلة  
الهامة من الاورجانوم ، الى الديسكانت ، الى الموتيتات القوطية البوليفونية  
العظيمة . فلم تظهر المادريجالات أى أول أمثلة لها فى الموسيقى البوليفونية ، الا  
فى القرن الرابع عشر ، بعد ان كانت البوليفونية القوطية قد بلغت ذروتها .  
وتتشابه غرابة الفن القوطى فى نظر العقلية الايطالية مع غرابة الجريجورانية عند  
بلدان ما وراء الألب . ويكشف المظهر الغريب لفن العمارة القوطية عندما اتبعتها  
ايطاليا عن مدى نفورها الفطرى منها . اذ يتبين من روح التعلق بالأرض الواضح  
فى كاتدرائيات القوطية الفسيحة الارعاء ، وتعارض شكلها مع ما فى كاتدرائيات  
الشمال من تحلىق علوى وابتعاد عن كل ما هو حسى ، ان ما قبلته لم يكن جوهر  
القوطية ، بل ملامحها الخارجية ليس الا . ولم يختلف الأمر فى الموسيقى . اذ  
كانت روح البوليفونية القوطية غريبة عن الأحاسيس الموسيقية لابناء الجنوب .

وتأثير الفن الفرنسى واضح . ولكن من الجدير بالذكر انه قد جاء من مصادر  
أما سبقت الفن القوطى الحق ، أو مثلت فرعا من فروعه الصغرى . وتذكرنا  
الروح الساخرة والرمزية فى المادريجال ، وبنائها الاسستروفى بفن التروبادور  
البروفنسالى الايطالى فى بداية القرن الثالث عشر . أما حرفية الحانها ذات  
المسطين اللحنين ، فتبين الاعتماد على نماذج الاورجانوم التى انبعثت من ليموج،  
وان كانت حتى المؤلفات الباكورة للمدرسة الفلورنسية قد كشفت عن رخامة فنية  
تفوقت على النماذج البروفنسالية التى اقتدت بها . وعرضت موسيقى القرن الرابع  
عشر ( التريشنتو عند الايطاليين ) فى ايطاليا ، بالرغم من اشتقاقها الظاهر نظرة  
للبوليفونية لم تكن جديدة فحسب ، ولكنها كانت متعارضة أساسا مع الأصول  
القوطية . ومرة أخرى ، أشاعت « المادريجالات » و « البالادات » و « الكاشيات  
المشاعر والروح الطبيعية الحسية الماثورة عن الجنوب . وتحتل « الميلوديا ،  
الصدارة ، وتسيطر على الشكل . فلقد رفض ايطاليو القرن الرابع عشر ، بما  
عرف عنهم من التعلق بالأرض وبالطبيعة واحساس موسيقى فطرى، الحان «التنور،  
الطقوسية ، واتجهوا الى تأليف موسيقى بغير لجوء الى « الكانتوس بريوس  
فاكتوس » . وبينما هدفت البوليفونية القوطية الى انشاء مؤلفات ذات سطور  
لحنية متساوية الأهمية ، كل يتبع عالما ايقاعيا خاصا به ، اعتبرت بوليفونية القرن  
الرابع عشر الايطالية المسطين كيانا واحدا ، وعنيت عناية فائقة بالمسطين العلوى  
الخاص « بالميلودية » ، الذى أصبح الآن ينطلق بحرية ، دون خضوع لأى عوامل  
مسبقة . وتحتل هذه الميلودية موقفا وسطا بين صرامة الشمال وتيار الزركشة



( المليزما ) بلا حدود في المشرق ، وخضعت بعد تحريرها من قيود الاوزان المقاسية للحساس الطبيعي « بالسيمترية الطليقة » والمعالم المحددة ، وحمل السطر الخاص بالتنور - لأول مرة في تاريخ الموسيقى - عبء ارتكان الموسيقى التي فوقه ، وبذلك اتخذ دور سطر « الباص » .

كل هذه الحقائق من دلائل حضارة موسيقية مرموقة ، واضحة الاصلالة والاستقلال . وتأثر المؤرخون بهذه الحقائق بقدر كاف ، دفعهم الى القطع بأن « الفن الجديد » نشأ في ايطاليا ، وبانه يمثل فنا وطنيا سيقدر مصير تقدم الموسيقى . ومع هذا فثمة حقيقتان تدفعان المؤرخ الحديث الى التريث قبل قبول هذا الرأي ، الأولى هي تأخر ظهور البوليفونية في ايطاليا ، والأخرى عجزها عن مناهضة تأثير الفن الفرنسي الجديد .

وعجز موسيقى القرن الرابع عشر الايطالية عن الاحتفاظ بمكانتها مثير للدهشة . فلقد تأثر بالفعل جيل « لانديني » ( مات ١٣٩٧ ) تأثرا كاملا بالفن الفرنسي ، وما لبثت الموسيقى الايطالية ان تنازلت عن طابعها ، وقبلت قوالب الشمال الموسيقية ، واتبعتها . « والبالاتا » التي حلت محل المادريجال و « الكاتشيا » نسخة من « الفيرالية » Virelai الفرنسية ، قدمت في نهاية القرن الكثير من الخصائص المميزة للطابع الفرنسي القوطي . وفي منتصف القرن ، عندما حلت المؤلفات ذات الثلاثة السطور اللحنية محل المؤلفات ذات السطورين اللحنين ، أمكن ملاحظة كيف استحوذ تفكير الشمال الكونترابنطي على المادريجال .

يثير تأخر ظهور البوليفونية في ايطاليا الحيرة عند تعليقه . فعلى الرغم من ان ملامح نموها الطيب تجعل من المستبعد الاعتقاد بأنها بداية ، الا ان الافتقار الكامل الى أى وثائق باكرة تجعل من الصعب استخلاص أى نتائج لا يتطرق الشك في صحتها . ومع هذا فهناك شيء واحد يبدو مؤكدا : فاذا سلمنا بان فرنسا كانت استاذة ايطاليا في الأدب والحياة الاجتماعية ، فلا يستبعد أن تكون قد قامت بنفس الدور في الموسيقى ، وهى الفن الوثيق الارتباط بالأدب خلال القرون الوسطى ، وعلى هذا يتضح في نهاية الأمر ان الفن الايطالى الجديد ليس أكثر من امتداد عضوى للفن الفرنسي الوسيط . فلم تكن فرنسا المنهكة حضاريا في القرن الرابع عشر بقادرة على متابعة ايطاليا القوية بعد انتعاشها في عصر النهضة الصاعد ، فسلمت زعامتها لجارتها عبر الالب ، غير أن هذا قد حدث لفترة وجيزة فحسب ان كل المستحدثات - أو تكاد - التي نشأت في ايطاليا ترجع الى أصل فرنسي . فلم يكن رفض الكانتوس فيرموس - الظاهرة التي تميز بها الفن الايطالى الجديد

... إلا مجرد اللمسة الختامية لاتجاه واضح في الموسيقى الفرنسية يفرع الى اثار السطور اللحنية الثلاثة الأخرى في الموتيت ذى السطور اللحنية الأربعة ، على حساب سطر «التنور» . ويرجع فضل العبقرية الايطالية الى اكتشافها هذه الميول، وقبولها لها ، ونهوضها بها : وينسب الى فلورنسى القرن الرابع عشر فضل ترتب على ذلك من اعادة لتنظيم الموسيقى القديمة ، وتحويلها الى فن باكر لعصر النهضة . فلقد منحت ايطاليا اللحن القوطى المقيد بالايقاع اتجاها ، وزودته بتقاطيع خارجية ، ووجهت الفن الجديد الى الرخامة ، وادخلت على العالم الموسيقى الجديد « سيمتريية » وتجسيما .

علينا اذن عند الحكم على الأهمية التاريخية لحضارتى البلدين ان نقسمهم فصول الغار بينهما . ففرنسا تمثل النوع الأقدم من الفن . أما ايطاليا فتتمثل النوع الأحدث واجتذبت فرنسا الطلبة والباحثين من شتى انحاء أوروبا . وتأثرت ايطاليا في القرن الرابع عشر - ربما أكثر من سائر البلدان - تأثيرا عميقا بالحضارة الفرنسية . فلقد رأينا كيف قلد الشعر والأدب الايطالى منذ عصر باكر الفن البروفنسالى الفرنسى . اما خلال القرن الرابع عشر ، فقد بلغ التفاعل بين البلدين فى كلا الاتجاهين أوجه ، وتميز دائما بحيويته . واستمرت باريس كعبة للعلم والفن ، ولكن المدن الايطالية بدأت تكتسب أهمية ، وتعلن استقلالها فى مسائل الحضارة ، وعلى هذا يكون النصف الاول من « الفن الجديد » قد خضع للفن الفرنسى، أما النصف الثانى فيمثل سيادة ايطالية استمرت أمدا قصيرا فحسب . علينا الآن ان نتتبع سير الأحداث ، فنعود الى التحدث عن « الفن الجديد الفرنسى » بوصفه نقطة البدء الصحيحة .

### « الفن الجديد » فى فرنسا

استمر البلدان اللذان تقدم فيهما الفن الجديد يعيشان فى جو أواخر القرون الوسطى ، بيد ان ايطاليا قد ازدادت اقترابا من روح النهضة الدائنية ، لأنها ظلت تحيا دائما فى ظل تراثها العريق . ان هذا يفسر طبيعة الحضارة الايطالية الوسيطة التى لم تستطع بلوغ نفس عمق الروح الوسيطة وحرارتها فى فرنسا وبلدان الشمال الغربى ، فلم تكن فرنسا قادرة على عزل نفسها عن الحضارة والمدنية الوسيطيتين بنفس السهولة التى حدثت لايطاليا ، لارتباطها بهما أكثر من أى بلد رومانى آخر . وبلغ التأثير الايطالى - من جهة أخرى - فرنسا ، ولكنه لم يستطع بطبيعة الحال الحلول مكان تأثير التراث القوطى الذى بدت مكانته فى نظر البلد الواقع على الطرف الآخر من الالب مماثلة فى المكانة للتراث الكلاسيكى عند الايطاليين . ومع هذا فمن الجدير بالذكر انه قد بدأ التأثير بالقوى الخارجية الخلاقة فى الخارج منذ جيومدى

ماشو - أهم ممثل « للفن الفرنسى الجديد » - فى الاضمحلال • واختفى المؤلف الموسيقى غير المعروف الاسم ، وبدأ العصر القوطى فى أواخره يعترف بوجود انسان خلاق ينبع منه الخلق الفنى • فبعد ان كان موسيقيو « الفن الفرنسى الجديد » خاضعين لتأثير المذاهب الموسيقية المدرسية ( السكولائية ) ، يؤلفون الحانا متلعثمة مقيدة ، اتبعوا سليقتهم الايقاعية الفطرية ، وتخلوا عن الزخارف القوطية ، فآلفوا الحانا مكتملة طيعة بديعة التكوين • واختفى الطابع العابس اللاشخصى لارادة الخلق الفنى فى العصر الوسيط ، وحلت محله عبقرية الشخصية المتفردة • وابتعد « موتيت الفن الجديد » عن الأسطر الكونترابنطية للقوطية فى تواصلها ، كما ابتعد أيضا عن مبدأ استتلال النص وتعدد اشعار فأصبحت معانى النصوص الآن أكثر ارتباطا بعضها ببعض ، واعتمدت عادة على نفس اللغة ، وتنوع الفحوى ، فهو تارة ليريكى أو دينى ، وتارة أخرى سياسى أو اخلاقى • وقد بلغ الموتيت درجة عالية من الصقل الفنى متجهة الى التدهور ، أما الروح القوطية فقد ظلت حية ، ولكنها فقدت القوة البناءة ، وكشفت عن الميل الى السيمترية ، التى استمرت مميزة فى الحقب التالية •

وتسببت شدة تعقيد الموتيت فى تعرض مكانتها العالية للتحدى • وطالبت الجماهير باستعادة المجد السابق للأغنية ، التى تمتعت دائما بالشعبية • وساعدت على تحقيق هذه الغاية العودة المؤقتة لعالم الفروسية ، وعادت الافكار الوسيطة بألوانها الرومانتيكية للظهور ابان الفترة القصيرة لحكم الملك هنرى السابع ( ١٣٠٨ - ١٣١٣ ) الأشبه بفردريك بارباروسا آخر يحلم باحياء سؤدد آل هوهنشتاوفن ، وبالرغم من ان كل ما اثبتته حملته العقيمة على ايطاليا هو عدم جدوى أية محاولة لحياء السياسة الامبريالية القديمة ، الا أن جيوشه قد لاقت ترحيبا من الكثيرين - من بينهم دانتي - فنظر اليهم كأبطال قادرين على انهاء الصراع بن الجلفيين والجليليين ، الذى بدا وكأنه لن ينتهى ، ثم جاء ابنه جون لوكسمبورج ( ١٢٩٦ - ١٣٤٦ ) ملك بوهيميا ( ١٣١٠ - ١٣٤٦ ) - وهو شخصية رومانتيكية يبدو كأنها قد جاءت من القرن الثانى عشر وقد حشد فى هذا البلاط ، وفى خدمة الملك جون بمغامرين اعدوا لفترة قصيرة المجد التليد لعالم الفروسية • واستلهم هذه المؤثرات جيوم دى ماشو ، أعظم شخصية فى الفن الفرنسى الجديد ، ومن بين أعظم شخصيات تاريخ الموسيقى • فهو واحد من أواخر الاكليروس العلماء فى القرون الوسطى ، كان شاعرا وعالما وموسيقيًا تقمص فيه الفن الفرنسى الجديد ، مثلما تجسم الفن القديم فى المعلم بيروتان ، ولاتعارض بين الاثنين ، لأن ماشو قد واصل رسالة الاستاذ الموسيقى الكاتدرائية « نوتردام » •



آلى ماشو على نفسه - بوصفه «تروفيرا» جديدا - اعادة احياء العالم القديم لفن الفروسية اعتمادا على سبل جديدة للتعبير ، ولكنه رأى أمامه الموتيت القوطى كما كان يمارسه « فيترى » ، ومدرسته ، وهو نموذج لم يكن من المستطاع اغفاله بوصفه القالب الموسيقى الأساسى المعاصر ، وهكذا ارتكن ماشو على الموتيت الباكر « للفن الجديد » كنقطة بدء له ، غير ان اعتياده الاستعاضة عن النصوص اللاتينية المعتادة بأغاني غرامية فرنسية قد كشف عن محاولة لتطعيم هذا الفن بنصوص أغاني فروسية مزعومة ، واثبتت التجربة فشلها . فلم يكن من اليسور اعادة خلق فن ارسقراطى من القرن الثانى عشر اعتمادا على الموتيت القوطى بجلاله وصرامته . وزودته أغاني « التروفيير » و « الروندو » و « البالاد » بنماذج أنسب . وحاول « ماشو » الشاعر استعادة روح الحب المتأنق المذهب فى شـعره الغنائى ، ولكن هذا الشعر اثبت خلوه من الأصالة واعتماده على كلمات متحذقة ، والأعيب من القوافى تتبع نماذج ولى عهدا . على أن ماشو الموسيقى قد جامعنا فى الحان أغانيه بموسيقى معبرة عميقة الشعور تشع منها روح رومانتيكية مليئة بالخيال . وبذلك ارتفع « البالاد » البوليفونى فى نهاية العصر القوطى الى مكانة مساوية للموتيت ، وحول ماشو هذا القالب القديم للأغنية الراقصة الى نوع معقد ضم خصائص كل من الموتيت والروندو مستخدما كل مصادر البوليفونية بقدرة سامية ، ذوقه هو الشيء الوحيد الذى يتفوق عليها . والواقع أن هذه البالادات البوليفونية كانت أغاني مصحوبة بآلتين أو ثلاث . ما يغنى فيها لم يزد عادة عن السطر الواحد . وتمثل آخر تعبير أسلوبى عن الروح القوطية ، اذ تعرض التراث القوطى بعد موت ماشو للامتزاج المشوه بعناصر أجنبية .

أصبحت الأغنية المصحوبة بالآلات فى كل من فرنسا وإيطاليا جوهر المؤلفات الموسيقية الدنيوية « للفن الجديد » زهاء المائة عام . وما لبث أثرها أن ظهر فى موسيقى الكنيسة ، واختفت الأغاني المنفردة بغير اصطحاب اختفاء تاما ، بينما ظهر اتجاه تسوية للتوفيق بين « الموتيت » و « البالاد » الجارين الوثيقى بالاتصال بالفعل . وانتفع البالاد بما ترتب على ذلك من امتزاج أكثر من انتفاع الموتيت به . فقد كسب البالاد فى ناحية الصنعة والحرفية ، أما جوهر الموتيت فقد تعرض للوهن ، ولم تعد له أية قسمات موسيقية محددة ، بعد ابتعاده الفعلى عن الروح القوطية ، وكشفه عن تأثير بواكير عصر النهضة الايطالية .

« الفن الجديد » فن دنيوى تقوم فيه ممارسة الموسيقى الروحانية - الطقوسية بخاصة - بدور ضئيل فى النشاط الخلاق لموسيقية . وبذلك كشف عن تباين ملحوظ مع « الفن القديم » ، ومقطوعات الاورجانات الشامخة عند بيروتينوس . واستبعد فيترى وزمرته « الاورجانات » و « الكوندكتوس » القديمتين استبعادا كاملا .



وحذرت اللائحة التي أصدرها يوحنا الثاني والعشرون ( ١٣٢٤ - ١٣٢٥ ) من اتباع الاتجاه الجديد أو ( المدرسة الجديدة ) وكشف ذلك بوضوح عن تدهور حيوية الموسيقى الكنيسة القوطية بعد أن كادت تنسى فيها حتى تقاليدھا ، واتبع الموسيقيون عند وضع أعمالهم النماذج الدنيوية ، وأحدث عداء اتجاه البابا يوحنا أثره بطبيعة الحال ، ولكنه لم يستطع إيقاف التسرب البطيء للميول الجديدة الى موسيقى الكنيسة . وهكذا اقتحم أسلوب « البالاد » و « الموتيت » موسيقى الكنيسة الصميمة . وبعد أن اختفى فن الاورجانا القديم ، اتجه الموسيقيون الى التلحين البوليفوني للأجزاء الخمسة الثابتة في القداس الاورديناري : « الكيري و « الجلوريا » و « الكريكو » و « السانكتوس » و « الاجنوس داي » ، وقاموا بتلحينها وفقا لاسلوب الموتيت السائد . بعد منتصف القرن ، بدأ أسلوب الاغنية يظهر في الاسلوب الكنسي ، ولكنه افترق الى حيوية الاغنية الدنيوية ، وتعبيرھا ، لحرص الكنيسة على الوقار العريق لموسيقاھا الطقوسية . وتم الاحتفاظ بقداسين من هذه القداسات للأخلاف . يرجع الأقدم الى بداية القرن الرابع عشر ، وظل يتبع أسلوب « الكوندواكتوس » الأقدم . أما الآخر فمن تأليف ماشو ، ويكشف بالفعل عن تأثير « الفن الجديد » . والقداسات الايطالية من ذلك العصر لم يبق منها سوى شذرات ، وتعرض أسلوب البالاد . تركّز الاهتمام على القداس ، ولكن « الفن الجديد » قد بدد طاقته ، وعجز عن مد نشاطه الى ميدان الموسيقى الدينية ، وخلق أسلوب جديد يتناسب في الأهمية مع الفن الدنيوي الجديد . وجاء هذا الاسلوب من مصادر جديدة في القرن الخامس عشر ، وبه بدأ عصر جديد .

استمر الأسلوب القوطي ، حتى في تدهوره ، يحدث تأثيرا خلاقا ، بدأ في الحرص على مراعاة التصميم المعماري رغم كل الاتجاهات المتجهة الى عكس ذلك . وظل متمسكا بحقوقه حتى أمه بعيد خلال عصر النهضة ، إذ قام بتزويد البناء الموسيقي بأسسه التقنية . ومع أن هذه الأسس قد احتفظت بطابعها الروحي ، إلا أن التأثير الفني قد أصبح حسيا ، تخضع لميول الفنان الفردية والطبيعية ، وخفت صرامة الأصول المعمارية للبناء وصرانها ، حتى أصبحت لا تكاد تلمح . والتأثير القوطي هو المسئول عن اهتمام الفنان ببعض تصميمات صارمة « كالكانون » . وأصله محسّط بالغموض ، غير أنه لا غبار على القول بأنه قد جاء نتيجة لمرئيات المنستريل على الآلات ، وفيها يكتمش العازفون المتناوبون محاوراتهم الى حد أن الميلودية تجيء في أعقاب الأخرى مباشرة . وفي القرن الرابع عشر ، حظيت بالتقدير الفني بعد أن اتخذت شكل « الشاس » أو المطاردة أي شكل أغنية من سطرين لحنين يطارد كل منهما الآخر ، ملحنة تلحينا كاملا من أولها الى آخرها ، أي ليست في القالب الاستروفي الذي يتعاقب فيه لحنان أو سطران متماثلان في تكرار « كانوني » جامد للحن . وتعد روندو ماشسو : « نهايتي هي بدايتي

وبدايتى هى نهايتى

Ma fin est mon commencement et ma commencement et ma fin

خطوة أبعد من « الشاس » ، وأدت الى ظهور الفن الكانونى المعقد الذى قدر له الظهور فى القرن التالى ، وهو مؤلف معقد البناء ، روعيت عند تأليفه قدرة الأصوات الثلاثة كلها على الغناء فى اتجاهين ، أما من بدء اللحن حتى ختامه ، وأما من نهايته الى مبتداه .

التراث الكامل لماشو ميسور الآن فى طبعة من نفائس البحث والعلم فيها نجد Le Livre du Voir Dit ، القصيدة التى يروى فيها الشاعر ابن الستين قصة غرامه بنبيلة شابة وفقا لانقى تقاليد الفروسية . وتذكرنا بالغرام الملتهب courtois للتروفير القدامى ، و « بالادات » ذات رقة تكذب انتماءها للعصر ، وموتيتات تكشف عن كل براعة فى الكونتراپنط على أواخر العصر القوطى ، واستطاع نفر من صفوة الموسيقيولوجيين فى عصرنا (البرت ولودفيج فون بيكر ) أن يثبتوا فى موتيتات ماشو الأخيرة اتباع المبادئ الصارمة للبوليفونية القوطية . كما اثبتوا ان غيببات الفيثاغورية الجديدة ، ورمزية العدد عند العرب ، التى ترجع الى عصور غابرة ، قد استمر ظهورها بصورة مقنعة فى السطور اللحنية العليا من هذه الموتيتات ، وإن بدت متحررة . أما الى أى حد كشفت هذه العناصر الوسيطة عن البراعة ، فيتبين من عدم استطاعة باحث قدير مثل هوجوريمان اكتشافها ، مع أنه أدرك الأهمية الثانوية للعنصر الميلودى بالنسبة لباقي العناصر فى مقومات الخلق الفنى . تمشيا مع الروح القوطية الصميمة ، فانه من العسير تقدير هذه الموتيتات التى توصف باستواء ايقاعها . وربما وصفها كثيرون بأنها غير موسيقية ، إلا أن تحويل الروحانية الخاصة ، فى بناء معقد صارم الى أبعد حد ، الى صورة حسية جمالية قد تحقق بمهارة كاملة فى هذه الروائع . ولو توخينا الاناة عند دراسة هذه الاعمال لاتفقنا حتما مع حكم فون بيكر فى انها ضمن المبدعات العظيمة للفن الموسيقى فى شتى العصور .

### « الفن الجديد » فى ايطاليا

فلنعد الآن - بما عرفناه عن « الفن الجديد » فى فرنسا - الى استقصاء موسيقى القرن الرابع عشر فى ايطاليا، التى قاومت، كباقي أوروبا، حالة الارهاب التى سادت العالم المعذب ، ولكنها قاومت بتحرر فنى . فلم يرسم الايطاليون مشاهد رقصات الموت ( الماكابر ) ، كما فعل الناس فى فرنسا والمانيا واسبانيا . فتكاد قصيدة بترارك عن انتصارات الموت ، واللوحة الحائطية فى كامبو سانتو فى بيزا ان تكونا قد مجدتا الموت . هكذا كانت الاصداء الفنية لسنة ١٣٤٨

الحافلة بالحن • والبلد القادر في مواجهة قوى الدمار على ابداع أعمال فنية  
تعكس المأساة لا في مظاهرها السقيمة ، وانما في ذروة مثالياتها ، قادر أيضا على  
إبداع فن يعكس السلام والفرح وسط الشقاء • كانت « الريسبييتو » والاسترامبوتو  
Strambotto والمادريجال ، تغنى وترتل في كل مكان ، ولا يبدو أن الأحوال  
التي استمرت تخيم على الناس وقراهم قد استطاعت حجب روحها الدمثة الرقيقة •  
ليس أمرا يسيرا فهم هذه الروح الشاعرية الهائلة ، فلا يكفي وصفها بأنها نوع من  
الاستسلام الساذج ، الذي يدفع إلى نسيان الماضي ، والاستمتاع بالحاضر في  
فترات السلام القصيرة بين العواصف السياسية والاجتماعية والمادية • فلابد أن  
تكون هناك صلابة روحية قد أمكنها الصمود في وجه قوى الدمار • ولا جدال في  
أن مقاومة القرن الرابع عشر بإيطاليا لم تعتمد على الوعي ، فكان المسرح الذي  
عبرت عنه الفنون والآداب لا شعوريا من كل ناحية ، ثم جاء دور القرن الخامس  
عشر في مواجهة المصير بحكمة وإناة •

نستطيع أن ندرك استعداد العصر للارتقاء بفن الموسيقى وقد ازدهر فيه الشعر  
الإيطالي الغض • ويثير الانتباه كيف خيم النسيان على كل ما حدث بالفعل قبيل  
ظهور « الفن الجديد » • فلقد شعر موسيقيو الفن الجديد بالثقة والاطمئنان عند  
قيامهم بالتأليف إلى درجة يتعذر معها تصديق عدم اعتمادهم على أصول نظرية  
كما يتقدم به بعض الباحثين • فضلا عن ذلك ، فمن المستبعد أن يكون الإيقاع  
الثلثي ( مازورة ذات ثلاث نبرات ) هو المستخدم في البلدان غير الخاضعة  
للسكولائية (المدرسية) • نعم لابد أن يكون « الفن الجديد » قد انحدر من ماض  
موسيقي عريق ، من اسمى مقام • ففي العهد الذي كانت فيه لغات الرومانس  
الأخرى مازالت في دور الحضانة أخرج التوسكانيون « دانتي » و « بترارك »  
و ، بوكاتشيو ، وكلهم قد تميزوا بامتلاك أعنة لغة ، طيبة لكافة مطالب التعبير •  
محال إذن أن يكون هؤلاء الشعراء ، و « جيوتو » - وأقرانه من المصورين ، قد  
ظهروا كظواهر منعزلة ، فلقد انضم إليهم موسيقيون فلورنسيون وإيطاليون  
آخرون ، مساوون لهم في المرتبة الفنية •

ربما أمكن أرجاع مادريجال القرن الرابع عشر madriale  
أو madriale إلى الباستورال البروفنسالية ، ولكن طابعها قد تعرض لتغيير  
كبير في تلك الحقبة • ولم تعد تروى مغامرات الغرام ، وتتغنى بجمال الريف •  
وقالباها الشعري دقيق التنسيق ، أما موضوعها - وبخاصة في مادريجالات بترارك  
وبوكاتشيو وساكيتو الأكبر - فيدور حول تأمل الطبيعة • وأقدم مؤلف للمادريجال  
نعرف اسمه هو بيترو كازيللا صديق دانتي ، الذي خلده في « المطهر » • ومع هذا  
فلم يبق من مؤلفات كازيللا أي شيء • القالب المستجد الآخر في الفن الموسيقي



الايطالى هو « البلاد » أو « البالاتا » . ويقف في الطرف المقابل للموتيت القوطى  
يصور المثل الأعلى للعصر الجديد في صورته المنمنمة بعصبيتها ورقتها وحيويتها ،  
لا يصح القول بمساواة هذه البالاتات الايطالية للبالاتات الراقصة التى كثيرا ما  
يشير اليها الشعراء ، لأنها ليست راقصة في روحها . وفقدت قوالب الرقص  
الشعبية الأصلية طابعها عندما استولت عليها موسيقى الفن وجعلت لها  
نمطا . وحدث أمر مماثل في القرن الثامن عشر عندما ظهرت في متتابعات آلات  
ذلك العصر رقصات شعبية مثل الجافوت والمنويتو فى قوالب نمطية ، أما موسيقى  
« الشاس » الفرنسية فقد وامت الاسلوب الكونترابنطى الجديد الذى استطاع بعد  
استبعاده لسطر « التنور » انشاء سطر « الباص » المصاحب الذى هبط الى وضع  
ثانوى هو مساعدة اللحن وسناده فقام بتعزيز اللحن وتزويده بأساس هارمونى .  
وسرعان ما غدت الكاتشيا الايطالية شكلا مستقلا مختلفا عن النموذج الفرنسى  
بعد تطبيقها المنطقى لمبدأ الباص المصاحب . وهكذا أصبح للكاتشيا سطران لحنيان  
كانونيان علويان يدعمهما ويصحبهما سطر « باص » مستقل فى القرار . تختلف  
هذه الكانونات الفلورنسية اختلافا بعيدا عن « السامركانون » من ناحية مازوراتها  
الأربعة والمادريجال والكاتشيا بما فيهما من براعة غنائية وما ظهر فيهما من  
( ديالوج ) توحى بثنائيات الاوبرات الاولى فى بواكير القرن السابع عشر .

الاساطين الأساسيون للفن الايטالى الجديد هم اعلام فلورنسا : فرنشيسكو  
جوفانى ، و « جيرالديللو » و « لورنزو » و « دوناتو » و « اندريا »  
و « ياولو » و « بارتولينو » من بادوا و « جاكوبو » من بولونيا .  
ومع هذا فابرز فنان هو فرانشيسكو لاندينى ( اولاندينو ١٣٢٥ - ١٣٩٧ ) ابن  
المصور « جاكوبو لاندينى وآل كازينتينو » ، ومع أن فرانشيسكو  
كف بصره منذ الطفولة ، فقد حظى بالاعجاب كعازف أرغن وكمؤلف موسيقى  
وشاعر وفيلسوف . وتمتع لاندينى ببراعة أسطورية فى عزفه للأرغن فى  
فلورنسا ، كما أبدى براعة مماثلة فى العزف على الفلوطه والعود ، وتناهمز مؤلفاته  
المائتى مقطوعة دنيوية ، محفوظة فى مخطوطات مختلفة بفلورنسا ولندن وباريس ،  
وهى ميسورة الآن فى طبعة حديثة . وتضم مكتبة « لاورنسيانا » بفلورنسا  
مخطوطة كتبت فى القرن الخامس عشر بخط جميل للغاية كانت فى حوزة انطونيو  
سكوارشيالوبى عازف الارغن الخاص بالدوق لورنزو الأفخم وتحتوى على مسائل  
خصيبة متصلة بالفرن الايטالى الجديد . وان عدد مقطوعاتها : ٣٥٢ التى نشرها  
يوهانس فولف عددا منها ، تمثل اكثر ما لدينا من وثائق موسيقية عن العصر .

تذكرنا موسيقى القرن الرابع عشر بايطاليا فى مجدها وازدهارها بالحقة  
الليانة قصيرة الأجل للمادريجال ايان عصر الملكة اليزابث فى انجلترا . وفى بحث



للفيلسوف العالم برون دوشتموس دى بلديمانديس من جامعة بادوا ، بعنوان : Tractatus Practiae de Musica Mensurabili ad Medum Ltalicorum ( ١٤٠٩ ) ، رأى هذا العالم وجوب الدفاع عن قيمة الموسيقى الإيطالية ، وأصالتها . وهى التى سيطر عليها الفن الفرنسى فى نهاية القرن . وشجعت عودة البابا من أفينيون الى روما على إثارة الموسيقى الفرنسية ، وتوافد المغنون الفرنسيون والاساتذة الى إيطاليا تصحبهم التقاليد القوطية ، وقد توافر لهذه التقاليد قدر كبير من القوة حث الإيطاليين المقيمين فى أفينيون على تلحين نصوص بالاداة الفرنسية بالطريقة الفرنسية الصرفة . ولم تتعرض الموسيقى القومية وحدها للتحويل بتأثير الاتجاهات الفرنسية ، فلقد شاعت أيضا الطريقة الفرنسية فى التدوين باعتبارها أرقى صورة فى الكتابة الموسيقية . وجاء التأثير عارما الى حد اقدم حتى من يجهلون الفرنسية على تلحين بالاداة الفرنسية . والمخطوطة الشهيرة لمجموعة البالاداة الفرنسية كوديكس شانتي Céantilly codex - التى ألفت فى إيطاليا من تأليف واحد من هؤلاء . ومع ان فترة ازدهار « الفن الإيطالى الجديد » كانت قصيرة نسبيا الا ان هذا الفن قد استطاع الجمع بين ثلاثة أركان : اللحن والإيقاع والهارمونية فى نظرة موسيقية ظلت ملامحها الأساسية صامدة حتى يومنا هذا ، رغم التغيرات التى طرأت من حين لآخر .

#### ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر ( التريشنتو ) (\*)

تشهد التصاوير والمنمنمات المعاصرة بمدى خصب الحياة الموسيقية فى القرن ، وتنوعها . فلقد تحدثت المراجع الأدبية عن الرقصات والأغاني الشعبية وأغاني الغرام التى كادت تختفى كلية . على أن المخطوطات المحتوية على الموسيقى نفسها لا يمكن اعتبارها كافية وحدها لاعطاء صورة وافية عن موسيقى العصر ، فكان عصر ارتجال ، لا تمثل فيه المؤلفات المدونة غير الإطار الذى بنيت عليه المقطوعة الموسيقية . فكانت السطور اللحنية تضاف ، كما تستخدم السكتات الموسيقية الموسومة بالفواق hoquetus ، بالإضافة الى اشتراك كل أنواع الآلات فى مصاحبة المغنين . وصادف رنين الباصات Drone Bass التى يؤديها مزار الرنين فى موسيقى القرب أو وتريات الكمنجة استحسانا فاق كل حد . وعلى الرغم مما كان يحدثه استخدامهما من تغيير فى ملامح المقطوعة ، الا أنها لم تكن تدون قط . ولا يؤدى العمل الموسيقى وفقا لرموزه المدونة الا فى حالة توفرها وتوفر العازفين لها . أما فى حالة غياب المغنى أو أى عازف فكان سطره يحذف بكل

(\*) يسمى الإيطاليون القرون بأرقام سنواتها فيقولون قرن « الثلاثمائة » وقرن الربعمائة . بمعنى المائة والألف والأربعمائة والألف - المراجع .

بساطة • أما إذا زاد العازفون واحدا أو أكثر فتؤلف لهم سسطور إضافية أو ترتجل • كانت المؤلفات الموسيقية قابلة للتعديل ، وهي شبيهة بهذا « بالحواديت » الطويلة التي يختار منها أجزاء للتلاوة تبعا للمناسبة •

لم يعرف « الفن الجديد » الفروق بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات ، فيماعداد حالات الرقص • وترغمنا جميع المراجع من صور ومؤلفات أدبية على الاعتقاد بتساوي النوعين في الأهمية، وتتعارض كل وثيقة تاريخية أو أسلوبية مع النظرة المثالية الرومانتيكية التي نادى بها كثير من المؤرخين باقتصار موسيقى عصر النهضة على الغناء • وعلى العكس ، فمن الواضح أن الآلات قد قامت بكل تأكيد بدور هام في أداء هذه الموسيقى ، كما أنها شاركت بصورة ملموسة في إنشاء أسلوبها • وربما ذهبنا إلى ما هو أبعد ، وقلنا أنه كثيرا ما كانت مؤلفات الغناء في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تؤدي بالآلات وحدها • والدليل على صحة هذا واضح في ملاحظات « ماشو » الذي أباح عزف بالآلات على الأرغن وموسيقى القرب وغيرهما من الآلات ، وبين أن هذا الاجراء حق طبيعي للموسيقى • *droit nature*

تعرفنا التصاوير والوثائق الأدبية المعاصرة ، والأوصاف الخاصة باحتفالات الزواج الكبيرة ، وغير ذلك من الاحتفالات الدينية ، بالمجموعة الفنية المثيرة للدهشة للآلات المستعملة في القرن الرابع عشر • ويزودنا بمعلومات ممتازة عن الموسيقى والآلات الموسيقية بوجه عام كتاب *Les Echecs Amoureux* وهو كراسة ترجع إلى النصف الثاني من القرن ، كتبها أحد الهواة الفرنسيين « فالفيولات » و « الهاربات » ، و « البسالتریات » (آلة قانون نحاسية) و « الاعواد » و « آلات الهيردي جاردي » (آلة وترية تعزف بتروس تديرها ماينفلا) و « الطرومبيتات » و « الطبول » والقضبان الموسيقية والسيمبال ، وموسيقى القرب والاراغيل والابواق والفلوتات - ما هي الا قليل من كثيرا دعى بعضها بال *haulz* والآخر « بالباص » *bas* • وفسر المصطلحان على أنهما يعنيان : آلات عالية الطبقة وأخرى خفيفة • إلا أنه يتضح من مجرى الكلام أنها الآلات الصداحة والآلات الرقيقة • وتشهد بهذه الفروق الوثائق المصورة ، والآلات التي مازالت محفوظة بعناية • وتظهر الآلات « الباص » في الحان مجالس الأُنس الخاصة ، بينما تستعمل المجموعات الأخرى في معزوفات الخلاء وفي الحفلات الراقصة • ونغم النوع الأخير زعاق نفاذ ، ولكنه فارغ جاف • وتبعا لوجهة النظر الحديثة لا يصح وصف الآلات الخفيفة بالرقّة ، رغم ما كان يقال عنها حينئذ ، لأن النغم الحاد ( المسرع ) كان أقرب إلى روح العصر ، وهناك مساحة شرقية ملحوظة في هذه الآلات ، تميزت بها أيضا موسيقى العصر بوجه عام • فكلها من أصل شرقي ،

وتستعمل بطريقة رتيبة نوعاً ، بلا تغيير في طابع صوتها من ناحية ارتفاع الصوت وانخفاضه . ولا بد أن تكون نفس هذه السمة الشرقية قد سادت حالات التخائف أثناء الغناء « المعروف بالفالسيتو الأنفى » ، الذى يمكن التعرف اليه بوضوح في عدد كبير من الصور التى بينت ملامح المغنين بدقة بالغة . والتخائف في الانشاد الدينى - الذى كان ومافتىء سائداً بالبلدان الشرقية في ترانيم القسس الكاثوليك - استطاع ان يشق طريقه الى فن الموسيقى الدنيوية في العصور الوسطى ويتبين من شيوع استعمال «موسيقى القرب» و «الشون» ( «الشالو» الإسلامية ) وكلها من آلات الغاب الخنفاء التى تفسر اللون الأخنف في موسيقى العصر .

لا بد أن تكون الفيول قد لاقت استحساناً عند الهواة ، اذا اعتمدنا في هذا الحكم على الصور والروايات العديدة . فهى بالنسبة للقرن الرابع عشر كالبيانو هذه الأيام - وارتقى عزف الأرغن الى درجة عالية . وإلى جانب الأرغن الكبير في الكنيسة، كان هناك نوعان أصغر منه حجماً : البوزيتيف المعروف «بأرغن القاعة» أو الثابت والبورتاتيف أى النقالى . وهو آلة صغيرة ، يمكن نقلها من مكان لآخر، كما يتبين من اسمه ، وتوضح الصور المعاصرة ان الآلة الصغيرة كانت تظهر في كل مكان . فكان الناس يصحبونها حتى في نزعاتهم الخلوية . وعازف الأرغن هو أكثر الموسيقيين خبرة . اذ كانت واجباته تفرض عليه ملء السنطور اللحنية الشاغرة ، ولم شمل جميع العازفين والمغنين ، وزواق الموسيقى وشغلعتها ، وراحة المغنين بعزف وصلات قصيرة .

تبين المصادر الصورة مدى شيوع مجموعات الآلات والمغنين ، فكان عددها يتراوح بين الاثنين والعشر أو أكثر . وهناك استنتاج هام آخر نستطيع ان نستخلصه من هذه المصادر ، وهو عدم استخدام الآلات في مجموعات متجانسة ، كما يحدث في العصر الحالى عندما تتألف مجموعة الوترية من شتى أنواع أسرة الفيولينة ، ويسفر ذلك عن امتزاج الرنين باللون . اذ كان الأمر حينئذ عاى المنقيض ، فالمنشود هو أكبر قدر مستطاع من التباين واختلاف اللون ، وتناسب هذه الظاهرة على خير وجه التقليد القوطى المتمثل في كونترا بنطية الأسطر اللحنية ونصوصها الكلامية .

### اتجاهات جديدة في نظرية الموسيقى وجمالياتها

نظر الفن طوال العهد المدرسى من القرون الوسطى كخادم للكنيسة . واستمرت هذه النظرة منعكسة في معظم «الفن الجديد» . ومع ان الكتاب النظريين قد نبهوا لما حدث من تقدم في التطبيق العملى لقواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، الا أن أقوالهم الفلسفية والجمالية قد اقتصرت في الأغلب على مجملات مختصرة



للابحاث الأقدم • فلقد كرر حتى كتاب الـ *Ars Nova* ( الفن الجديد ) لفيبس فيترى المذاهب القديمة لطبيعة الموسيقى • واستغرق ماشيتوس من بادوا في تأملات سديمية عن أصل الموسيقى • وواصل الباحثون الموسيقيون الذين كانوا يعلمون في الجامعات تأكيد استقلالهم عن المغنين والعازفين ، وأيدت أغلب أبحاثهم التفرقة القديمة بين «الموسيقار» والمطرب (الكانتور) • قلما حاولت القرون الوسطى وضع مذهب جمالى ، وتركزت جمالياتها وموضوعاتها على « الكمال » و « الغاية » « والتناسب » ، و « الفخامة » ، و « العذوبة » والكلمة الأخيرة : *Suavitas* في الأصل تقرن عادة « بالملاحة » و « الظرف » وكانت من المصطلحات العامة في جماليات أواخر العصر الوسيط ، وإن تحتم علينا عدم اتباع المعنى الحرفى الحديث لهذه الكلمة عند تفسيرها ، لأن موسيقى العصر لم تكن « حلوة » حقا ، وفقا لفكرتنا عن الحلوة • تماما كما لا تمثل مجموعة الحروف المتحركة الفظة التى تميزت بها اللغة الفرنسية الوسيطة مانسميه الـ *La douce langue Française* ومع هذا فهناك فجوة لا يمكن تغطيتها بين « الفن الجديد » ، وعالمية القرون الوسطى ، تظهر في العزلة الجمالية التى لاذ بها الخيال الفردى القوى عند فناني الفترة الأخيرة ، والتى اخطأوا وظنوا أنها مرادفة للحرية •

عكست التيارات الفكرية في بداية القرن الرابع عشر نفس الاتجاه الجديد الذى لاحظناه في باقى القرون • ففى الفلسفة واللاهوت ، جاءت عقب المذهب الذى حاول التوفيق بين المعرفة الكلاسيكية والإيمان بالأديان السماوية ، عملية فحص نقاده للقواعد الفلسفية واللاهوتية اعتمدت على قدر ملحوظ من الحصافة • وظهر هذا الاتجاه عند دانس سكوت ( مات ١٣٠٨ - الذى درس في اكسفورد وباريس ، وكان مقتنعا بخطأ القديس توما الاكوينى في اعتقاده امكان الاستدلال العقلى على وجود الله وخلود النفس • وهكذا عارض اتباعه ( السكوتيون ) التوماويين اتباع القديس توما • على أنه اذا كان «الدكتور الاريب» *Subtilis* - وهو اللقب الذى اشتهر به دانس سكوت عند معاصريه - قد تخطى عن الطريق الذى اناره القديس توما ، الا أن هذه الخطوة لا تعد خطوة الى الوراء ، فلقد تمتع سكوت بنفس نصيب الراهب الدومينيكي الكبير من التدين والعلم ، ولكنه اعتقد مثل « الدكتور المعصوم » وليم من أوكام ( مات ١٣٤٩ ) بعدم تيسر الدفاع عن العقائد الدينية اعتمادا على الأسس العقلانية ، والإيمان أساس قبولها • ويستطاع ملاحظة حركة مماثلة في العروض النظرية التى قدمها علماء الموسيقى • فالى جانب الرهط الكبير من النظريين « الرسميين » ، ظهرت طائفة أصغر من الكتاب تحررت من الروح المدرسية ( الاسكولائية ) بتأثير الروح الناهضة للطبقة المتوسطة وشططت في حماسها القوى عندما اعلنت الحرب ضد العلم الموسيقى العتيق ••• والمعروف لنا مما أصدرته هذه الطائفة بحثان : الأول سبق الكلام عنه « النظرية » *Theoria* ليوهانس دي جروشيرو والثانى *Les Echecs Amoureux*



وسبق الاستشهاد به كأفضل مصدر اعتمدنا عليه عند الكلام عن الآلات الموسيقية في القرن الرابع عشر . ويرفض هذان المصدران الموثوق بهما غيبيات العدد ومتضمناتها النظرية ، مع اظهار تشكك في « موسيقى الاجرام » ، بيد أن مؤلف *Les Echecs Amoureux* قد عزف عن قطع الصلة بالماضى نهائيا ، فنصح بالاعتماد على الموسيقى كمصدر للتأمل النظرى ، ورأها أيضا مفيدة في تعليم الاطفال والترويح عن النفس بعد العناء اليومي . اما جروشيو الجريء فلم يعترف بأى حل وسط ، وضرب عرض الحائط بكل نظريات الفيثاغوريين البوتيوسيين عن « الموسيقى الكونية » *Musica Mundana*

انحدر كل من العالمين الكبيرين اللذين سادا بشخصيتهما العلم الموسيقى في اواخر العصور الوسطى : « جاكوبوس » من لياج ويوهانس دى موريس ، من المجموعة الكبرى من العلماء الذين مثلوا القمم الأخيرة لمعارف العصر الوسيط ، ومع هذا فكلاهما كان وثيق الاتصال بالفن الجديد الصاعد ، أما من ناحية معارضته ، أو بسبب تأييد اتجاهات أوائل عصر النهضة . وقد سبق أن تحدثنا عن البحث الشهير الذى أصدره جاكوبوس من لياج باسم « نظرات موسيقية » *Speculum Musicae* . والغرض الاصلى من هذا الكتاب هو مهاجمة المحدثين من انصار « الفن الجديد » من « منشدين » و « كتاب نوتة » و « كتاب » . ولكن جاكوبوس عدل عن خطته بعد ذلك ، فضم فصولا من كل ميادين المعرفة الموسيقية الى جانب فصوله النقدية . ومن المستطاع الزعم اعتمادا على معالجته الوافية لكل الميدان ، بان هذا الباحث الكبير قد ادرك كيف يتعرض للنسيان العلم الموسيقى السامى الذى ظل اكمل بكثير من الممارسات الموسيقية ، ولا علاج لذلك الا اذا اقدم واحد من الناس على التوفيق بين كل منجزات الماضى فى نسق جامع ، وهكذا ظهر هذا النسق فى كتابه « نظرات موسيقية » آخر مبحث وسيط كبير فى الموسيقى . ولا اتباع لجاكوبوس ، فقد شغل فن التدوين الموسيقى فى تقدمه السريع عقول المفكرين فبدأوا يعنون جميعا بالمشكلات العملية الخالصة .

ستظل شخصية « يوهانس دى موريس » من الألغاز المحيرة . ولقد تمتع خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر بسلطان لا يقارن بغير سلطان بوتىوس فى القرون الوسطى . وشاعت ادعاءات مغالى فيها جعلت دى موريس رائدا ومخترعا ، فذكر بعض كتاب القرن السادس عشر أنه اخترع الحروف الموسيقية ، ولاقى دى موريس اعجابا شاملا بوصفه مؤرخا متعدد الاهتمامات ، متميزا بوجه خاص فى الرياضيات والفلك الموسيقى . وظهر استقامة غايته عندما انحاز لمناصرة « فيتري » . ان مثل هذه النظرة الحديثة المتحررة ، قد صعبت القول بانه ألف « النظرات الموسيقية » ذلك العمل المشبع - كما رأينا - بالاتجاهات المحافظة .

ظهرت النظرة الوسيطة الى « موسيقى الاجرام » في المذهب الفلسفى لدانتى . وملحمة « الفردوس » حافلة بالربط بين الموسيقى ونظام الكون ، ويمكن مقارنة افكارها بالفكرة الوسيطة « لموسيقى الاجرام » كما عبر عنها ماركينوس من بادوا او المفكر الايطالى المثل للقرن الرابع عشر ، الذى اعتقد ان الموسيقى بعظمتها تغمر كل الاشياء من حية وميتة . ولم يحل النقد الذى وجهه نفر من الواقعيين دون استمرار تعلق عقليات القرون الوسطى الكبرى بالجوانب الرمزية للموسيقى الكونية . فيقول ماشو : « الموسيقى علم » ، ويتعجب يوهانس الفلورنسى (دى فلورنسيا) احد الموسيقيين المحدثين في « الفن الفلورنسى الجديد » ويقول « أيتها الموسيقى يا علمى العزيز o tu carascientia mia musicale مثل هذا الكلام الذى يذكرنا بروح الفلاسفة العلماء البويتسيين يتناقض ، كما يبدو - مع سير الاحداث ، ولكن ما حدث فعلا هو أن « العلم » قد تغير خلال القرن الرابع عشر فأصبح يدل على « الحذق » و « القدرة » و « الممارسة العلمية » وتضمن مثل هذا التغير في المعنى تغيرا في مبرر وجود الموسيقى فحدث تغير من النظرة الاخلاقية التأملية الى ما يصح تسميته بالاتجاه النفعى . وتبعاً لذلك يكون الشطر الثانى من قصيدة ماشو متوافقا مع الصرامة البادية في الشطر الاول : « الموسيقى علم حض الناس على الضحك والغناء والرقص » .

وفي نظريات الموسيقى التطبيقية ؛ ادى تقدم التأليف البوليفونى الى زيادة في دقة التحكم في تصويت الأسطر اللحنية . وعبرت عن ذلك نظرية « نوتة في مقابل نوتة » او لما كان رمز النغمة الموسيقية هو النقطة Punctus ، فعلى هذا يكون الشعار نقطة مقابل نقطة Punctus contra punctus (كونترابنط) (\*) وظهر هذا المصطلح لأول مرة حوالى سنة ١٣٠٠ ، ولكن لم يتم شرح اتجاهات نظرية « الكونترابنط » بطريقة مركزة الا عند نهاية القرن ، عندما صرح أصحاب النظريات : « بأن غاية الكونترابنط هى اداء عدة الحان في نفس الوقت ، والربط بينها في توافق حسن التنسيق » . ولو راعينا ما حدث من تغير مستمر في معنى التوافق فمن الجائز اعتبار هذا التعريف صحيحا في كل العصور التالية عن تاريخ الموسيقى .

ادرك رجال العلم الطبيعة الفيزيائية للصوت ، ويصح اختيار ايضاح الشاعر تشوسر كبرهان عملى ممتاز ، كثيرا ما يلجأ اليه عند الشرح أساتذة المبادئ المبادئ الأولية للفيزياء في أيامنا هذه .

(\*) ولما كانت كلمة Puncto او Puncto بالاطالية تترجم في لغة البورصة عندنا بكلمة « بنط » اقترحت على مسئوليتى بوضع المصطلح المشهور باسم contrepont هكذا في العربية « كونترابنط » - المراجع .

كل كلمة  
Every Word .....  
يجهر بها خافتة أو عالية  
That Loude or privee spoken is .....  
فتثير أولا حركة الهواء  
Moweth first an air about  
وبتأثير هذا التحرك في الجو  
And of this moving out of doute  
يتحرك هواء آخر على التو  
Another air anoon is meved  
وكما ثبت في حالة الماء  
As I have of the water preved  
الدوامة فيه مصدر دوامة أخرى  
That every cercle caases other  
كذلك يا أخى العزيز الحال في حركة الهواء  
Right so of the air any leve brother

حصل شوسر على معلوماته من كتاب فندسان من بوفيه : «نظرات في الطبيعة»  
Speculum Naturale ومن كتاب « عن الموسيقى » لبوتوريوس ، وأشار الى  
المرجعين صراحة في عدة مناسبات . وبازدياد توغلنا في القرن الرابع عشر ، ستقل  
مصادفتنا لذلك العداء القديم للموسيقى الذى بدأ بقلق القديس أغسطين، ومخاوفه  
من تصادم الخصائص الحسية للموسيقى مع ناحية الورع في الأناشيد الطقوسية  
على أن معتقدات القديس أغسطين قد استمرت باقية ، ولكن رقة روح القديس في  
الاقناع قد تحولت الى شكوى صارمة انتهت بالاتجاه المتزمت لكالفان  
البروتستانتى . وتزودنا الفقرة الآتية من كتابات البروتستانتى الآخر ويكيليف  
بفكرة طيبة عن صدى معتقدات أغسطين ، بلسان هذا الرائد العظيم الأهمية لحركة  
الاصلاح الدينى :

« في البدء ، كان الناس ينشدون الأغاني الحزينة عند دخولهم السجن  
ليفقهوا الكتاب المقدس ، أو للخلاص من الكسل ، أو الانشغال على نحو ما بشيء  
نافع . ولكن هذه الأغاني لا تتفق مع أغانينا التى تثير الغبطة وتعلو بالنفس، بينما  
أغانيهم تدفع الى الأسى وتركز طويلا على كلام الرب في شريعته . وبعد ذلك بفترة  
قصيرة ذاعت الاعيب عابثة ( كالديسكانت ) وتعدد الأصوات ( الاورجانوم )  
« أورجون » و « هوكيتوس » التقطعات الصغيرة ، التى تدفع التفهاء الى الرقص  
بدلا من حثهم على الأسى والنحيب . . ولكن على هؤلاء الحمقى خشية كلمات  
القديس أغسطين الصادق ، وفيها يقول : ( اذا اطربتنى الموسيقى أى الاغنية )  
أكثر مما يطربنى نص الجملة المغناة فعلى أن اعترف بأننى قد اقترفت جرما  
فظيحا ) . . عندما يلتقى اربعون أو خمسون في كورس للغناء ، يقوم ثلاثة أو أربعة  
من الزغار الدعار المعجبانين بأداء طقوس شديدة الورع بعد تزويدها بالحليات،  
حتى تحول دون استماع أحد الى الكلمات ، أما بقية أفراد الكورس فيصيبهم اليكم  
ويتطلعون الى رفقاتهم كالمهابيل »



## انتشار الموسيقى وتذوقها في القرن الرابع عشر

في عصر « الفن الجديد » لم يقتصر الأمر على تردد أصدااء موسيقى الكنيسة، بروحانياتها ووقارها ، في الكاتدرائيات ، أو على تأمل العلماء من أساتذة الجامعات للمشكلات النظرية المستغلقة ، فلقد ازدهر أيضا فن موسيقى دنيوى جديد في شتى الانحاء ، دعا الاشراف والعامه على السواء لعشق فضارته . وحيثما اتجهنا بأبصارنا الى التصاوير والنقوش ، والاشعار والحكايات ، فاننا سنصادف وفرة من البيئات الدالة على ذبوع الاستمتاع بالموسيقى . فالجو الذى دارت فيه أحداث الديكاميرون لبوكاتشيو مشحون بالموسيقى . وليس ذلك من قبيل المجاز فهى مسك الختام لكل يوم، وتستهل بها معظم الايام . فمثلا عقب عشاء اليوم الاول من الليالى العشر ، اشترك عديدون في أغنية راقصة لا يستبعد ان تكون «البالاتا» المستحبة . وقام بأداء الرقصة التى وصفها بوكاتشيو جمع من الراقصين يتصدرهم شاب أو فتاة ، وكثيرا ما توضع في مقابل أغنيتهم : الريتورنيللى أو الفواصل الموسيقية التى يقوم بعزفها الآخرون من حاملى الآلات الموسيقية . وشاعت معرفة الموسيقى بين أهل العلم . وتحدث بوكاتشيو عن معرفة دانتي بالموسيقى فذكر كيف كان الشاعر يلقى في شبابه متعة خاصة في الغناء والتمثيل ، ويعتبر كل صاحب براعة في الغناء والموسيقى صديقا له ، وألف قدرا كبيرا من الشعر ، وكان يطلب منهم تلحينه . واثناء طوافه في المطهر ، التقى بصديقه ، كازيللا ، وهو واحد من هؤلاء الموسيقيين اصدقاء شبابه ، الذى استجاب لطلب الشاعر فغنى قصيدة canzone دانتي : « الحب الذى تتجاوب كلماته في خاطرى(\*) Amorce ne la Mente MiRagione . واسرت عذوبة الموسيقى الجميع . هذه لسوء الحظ هى الرواية الوحيدة التى لدينا عن الموسيقى الذى ربما اعتبر سيد عظماء « الفن الحديث » بين الفنانين الفلورنسيين .

لم تكن الموسيقى تتردد في مناسبات الاحتفالات فحسب ، بل وفي ساعات الفراغ من العمل اليومي ، وبخاصة اثناء الحج ، فلقد اثبتت وثائق عدة مصادر قيام الحجاج الزائرين لقبر توماس آه ابيكيت بالغناء والعزف اثناء مرورهم ببعض المدن . وتمثيلات الاسرار الدينية، حافلة بالموسيقى ، كما بينا في الفصل الخاص بانتشار الموسيقى الجريجورانية ، ففي روايات الأسرار الدينية « الانجليزية اشارات عديدة لاستعمال الموسيقى . وكثيرا ما كان أحد الممثلين يدعو الآخرين أو الجمهور لمشاركته في الغناء كما في « روايات الأسرار الدينية لدجبي » .

---

(\*) افاض الدكتور حسن عثمان في مقدمة ترجمته للفردوس في الكلام عن صلة دانتي بالموسيقى والموسيقين ( راجع ص ٥٩ وما بعدها ) .



كان الانجليز مولعين بالموسيقى ، التي كانت ركنا هاما في ثقافتهم ودينهم ووسائل تسليتهم . واستمرت تبعية اغلب المدارس في القرن الرابع عشر لدور العبادة ، وان كان بعضها قد استقل عنها . وفي المراحل الاولى تميز التعليم الموسيقي ببساطته التي تناسب صغار الاطفال . واتصفت اغاني المدارس بارتفاع مستواها ، فعاليتها الأساسية هي « تعليم الاطفال » ، « لأنك اذا علمت الغناء تسنى لك المحافظة على شعائر عبادة الله في كنيسةك » . ولا يستبعد ان تكون قد استغلت في تعليم القراءة والكتابة أيضا . وبهذه المناسبة كانت مدارس الكورال الفرنسية أشد صرامة . إذ قضت اللوائح المنظمة لسلوك صبية الكورس في نوتردام بباريس (١٤٠٨) على وجوب قيام استاذ الكورال بتعليم الصبية « الأغاني البسيطة والكونتراتبنت ، وبوسعه أن يضيف اليها القليل من أناشيد الديسكانت الوقورة . ولكن ينبغي ألا تحول تمارين الموسيقى دون قيام التلاميذ بدراسة النحو » . والظاهر ان الكتابة لم ينظر اليها في انجلترا كشئ مماثل في الأهمية للقراءة أو الغناء ، وفي إحدى حكايات كانتربري لتشوسر : رئيسة الدير Prioress وصف مدرسة صغيرة ، ولم يجيء في هذه الحكاية أي ذكر للكتابة .

Swich maner doctrine as men used there

This is to seyn to sigen and to rede(\*)

لم تغفل الموسيقى عند تعليم الاشراف أيضا ، فكانوا يتعلمون عزف الهاربة والمزمار والغناء والرقص ، وأجمل وصف تشوسر أثر التعليم على السيد Squire في القصة :

Singinge he Was or Polytinge al the day.

Wel coude he sitte on hors and Faire ryde.

He could songes make and wel endyte

I uste and eek daunee and wel purtreye and wayve (\*\*)

أولع بالموسيقى أصحاب الحثيثة في البلاد ، وبخاصة أفراد العائلة المالكة ، وحرصوا أيضا على اختيار أفضل الموسيقيين في قصورهم ، وكثيرا ما كانوا يخصصون مبالغ صغيرة من المال للفنانين ومباريات العزف على الآلات ، وتضمنت ميزانيات ملوك وملكات فرنسا الكثير من البنود الخاصة بشراء الآلات ، واصلاحها . وتحدث فرواسار في حولياته « عن وجود أكثر من ثلاثين عازفا

(\*) تنص القواعد المتبعة هناك على تعليم الرواية والغناء والقراءة .

(\*\*) قد يبقى سامات بلا عمل ، أو ممتطيا جواده الى السوق . وقد يغنى أو يلحن أو يرفه عن نفسه ، أو يرسم أو يكتب .

للطرومبيتة في حفل تتويج شارل السادس ( ١٨٣٥ ) ، اتصف عزفهم بالصفاء والسحر \* وأعلن الملك خوان الأول ملك الأراجون ( ١٣٥٠ - ١٣٩٥ ) - وكان من عشاق الموسيقى - عن رغبته في تعيين عازف أرغن شهير في خدمته ، كان ضمن حاشية بلاط بوجونيا ، ولم يضمن عليه بأى ثمين أو غال عندما طلب أرعنا متنقلا ، أو على مؤلفاته التى احتوت على انطباعات estampies ومقطوعات أخرى كان يعزفها ، وضمت قائمة الموسيقيين في خدمة الملك ادوارد الثالث ملك إنجلترا ( ١٣٢٧ - ١٣٧٧ ) خمسة عازفين للطرومبيتة وعازف للـ citoler ، وخمسة من عازفي الزمار وعازف طبله صغيرة taberett ، ٢ كلاريون ( طرومبيتة ) وعازف طبله عربية صغيرة makerer (\*\*) وعازفين على « الكمنجة » وثلاث من wat yes . والـ wayghtes أو الـ waits كانوا في الأصل من المنستريل أو الحراس الملمين بالعزف الملحقين بقصور الملوك أو عظماء الاشراف ، ويتنقلون في شوارع معينة ، معلنين الساعة بالليل . وكانوا يستعملون شيئا أشبه بالزمار المزدوج أو الاوبوا ، ويضع الموسيقيون من اتباع كبار الشخصيات والأمراء شعار أسيادهم : أعلاما صغيرة مطرزة بعلامات دروعهم على طرومبيتاتهم وآلات القرب \*

في هذه الايام ، لم تخل أية احتفالات من المنستريل ، فكانوا يظهرون في شتى المناسبات سواء أكانت حفلات عامة وقورة أو استقبالات خاصة في « القصور » فالعائد من بلد أجنبي يقابل بتحية من الموسيقى ، وترافق الموسيقى الزائر ابتداء من دخوله من البوابة حتى وصوله الى مقر اقامته . ويقوم منستريل بالاحتفاء بالأسقف من حين لآخر في دوراته الأسقفية . وفي الاحتفالات يعزف المنستريل خلال تناول الوجبات وأثناء الرقصات التى تعقب ذلك . وتستهل مباريات الفروسية و « النوبة » على الطرومبيتات ، وفي النهاية تقوم الموسيقى أيضا بتحية الفائز . ويرافق الموسيقيون الجيوش عند خروجها الى الحرب وزحفها ويواصلون عزف آلاتهم أثناء المعركة ، لأن الموسيقى تحرك المشاعر ، وتقوى العزائم . وقلد أثرياء النبلاء الملك فكانت لهم فرق موسيقية يسمح لها بالعزف من حين لآخر في اجزاء متفرقة من البلاد - وحدث أمر مماثل فيما بعد بالنسبة للممثلين - وكثيرا ما كانوا يمنحون شهادات توصية تشهد ببراعتهم وقدرتهم الفنية \*

---

(★★) اذا صححنا ال m بحرف n يمكن التوكيد بأن أصل الكلمة العربية هو ( نقارة ) وهى طبله صغيرة فعلا تعرف عند العامة في مصر بالنقارية ويقرعونها بخيزورنتين صغيرتين يسميها عوام مصر « عصا عيص النقارية » وهى صفة للنحافة المكروهة عند نساء العامة في مصر ( المراجع ) \*

والى جانب المنستريل الذين يعملون فى خدمة الأمراء والنبلاء ، موسيقيون عديدون لا يتبعون البلاط ويتعيشون من تعليم البورجوازيين ، والعزف كفنانيين مستقلين . وازداد عدد المنستريل مما أرغم السلطات والموسيقيين أنفسهم على تنظيم صفوفهم . وابتداء من القرن الثالث عشر ، تشكلت مجالس المدن ومجالس للنقابات ، أبكرها « جماعة اخوان سان نيقولا » Nicolaibruderschaft فى فيينا ( ١٢٨٨ ) ، وتبعتها جماعة عازفى الطرومبيتة فى لوكا ، ثم جماعات اخوان الزمارين وعازفى الفيدل . كجماعة اخوان سان جوليان الكمنجاتية Confrérie st Julien des Menetriers بباريس ، التى كان لها حتى المستشفى الخاص بها . ويحتل رؤساء هذه المنظمات - وكانوا يدعون حين ذاك بملوك المنستريل - مكانة مساوية لمكانة مديرى منظماتنا الموسيقية الكبيرة ، غير أن نصيبهم من النفوذ والجبروت وعظم وأكبر . وتميز نظام « جماعات الاخوان » بكفاءة مماثلة لكفاءة أى اتحاد عصر للعمال . فلم يكن يسمح لأعضائها بتقديم أى خدمات موسيقية بلا مقابل محدد ، كما منع المنستريل المنتمون الى أية منظمات أخرى من العزف فى غير أحيائهم . وهكذا يكون المنستريل قد حظوا بحرية فاقت الحرية التى تمتعوا بها فى أوائل القرون الوسطى ، وإن كانت السلطات قد أعلنت سخطها عليهم لأنه كان بوسعهم تحت قناع الغناء ، التحريض على الثورة الاجتماعية والسياسية . وكثيرا ما شعرت هذه السلطات بالقلق لتعاطفهم على الدعوات التحررية ، التى أحرزت تقدما كبيرا فى القرن الرابع عشر ، بل وأقلق ذلك الجماهير أيضا ، ففى فرنسا حرم سنة ١٣٩٥ أداء الأغاني ( الشانسونات ) الداعية الى الشقاق الدينى ، كما نظر باستياء بالغ الى الأغاني التى تسخر من البورجونيين والباريسيين كل فى أمارتهم . فلقد بلغ الشقاق أحيانا الى حد التضارب بالسكاكين ، وقبض على واحد من المنستريل وزج به فى السجن فى « ميلون » قرب باريس لأنه تجرأ وغنى أغنية بورجونية ، وفى بداية القرن الخامس عشر أعلن مجلس العموم البريطانى سخطه على منستريلى ويلز لتحريضهم على التمرد : « ينبغى عدم إبقاء أى Westours أو متسكعين أو متشردين أو منستريل حتى لا يحدثوا أى Kymorthas أو quyllages يتأثر بها رجل الشوارع ، لأن جانبا من العصيان والتمرد السائدين الآن فى ويلز يرجع الى تكهناتهم واكاذيبهم وتحريضهم » .

كان لمجالس المدن ، وتعد أقوى سلطة سياسية - وبخاصة فى المدن الحرة بالمانيا - الكثير من اللوائح المنظمة للموسيقى ، كما قامت بإنشاء وظائف للإشراف على الموسيقى . ولعل أول هذه الوظائف هى وظيفة « راعى المدينة » الذى كان يتسلم بوقا من مجلس المدينة ، وفى سنة ١٣٢٢ ، أصدر مجلس مدينة سستراسبورج أمرا بعدم عزف « الطرومبوتات » و « الطرومبيتات » والطبول

والصاجات بعد دق الجرس الثالث ، ويقتصر على «السلامية» (الشوم ) والمزامير الرقيقة ، ويدل هذا الأمر - بحكمته وحصافته - على أن المدينة الوسيطة كانت أبعد نظرا من مدننا الحديثة . ومن جهة أخرى ، جرت العادة في نفس المدينة على إعطاء إشارة بالبوق من برج البلدية بين الساعتين الثامنة والتاسعة مساء ، في الموعد الذي يفترض مبارحة جميع اليهود فيه للمدينة ، وكان من الممكن التحايل على تنفيذ هذا الأمر بدفع قدر من « المعلوم » . وتميزت بدقة التوجيه أغلب التعليمات الموسيقية الخاصة بحفلات الزواج والرقص في الأماكن العامة وعدد الموسيقيين المستحدثين في مثل هذه المناسبات .

وسيمر قرن آخر ، بعده سنرى كيف بعثت من هذه المنظمات التي تضم موسيقيين متواضعين مؤلفات موسيقية ، سرعان ما أدت إلى ظهور أعظم السيمفونيات التي ما زلنا نعجب بها كثيرا هذه الأيام .



الفصل التاسع

---

الرينسانس ( عصر النهضة )



## الرينسانس والهيومانية

في منتصف القرن الماضي ، ساق الحماس مؤرخي المدرسة الرومانتيكية لإعادة اكتشاف العصور الوسطى ، فحاولوا إقامة حد فاصل بين العصر الوسيط والعصر الحديث . و أقاموا مرحلة انتقال بين العصرين أسسموها بالرينسانس ( إعادة المولد ) . ولما سمى المؤرخ الفرنسي ميشليه ( ١٧٩٨ - ١٨٧٤ ) الجزء التاسع من تاريخه العظيم لفرنسا ( ١٨٥٥ ) بعصر النهضة ، كان أول من أطلق هذا الاسم بمعنى التاريخ الحديث . أما أخلك ما وطد أقدام هذا الاسم فهو كتاب ياكوب بوركارت الخالد ( ١٨٦٠ ) : « حضارة الرينسانس » .

لما كانت أغلب كتابات التاريخ الخاضعة لغايات رومانتيكية دينية أو عملية ، تسعى لانتقاء أحداث محددة حافلة بالآثار والعواقب ، لكي تقوم بدور المعالم التي يسهل التعرف إليها ، لذا مازال المدرسون والكتاب يميلون الى تحديد نهاية العصور الوسطى بسقوط القسطنطينية وهروب العلماء البيزنطيين الى ايطاليا ، واكتشاف امريكا أو انشقاق لوتر . ويقال ان سقوط القسطنطينية وما صحبه من توافد العلماء البيزنطيين على ايطاليا كان العامل الحاسم الذي أدى الى الاتجاه الى الهيومانية ، ولكن أنصار هذه النظرية يتناسون ان « الهيومانية » حركة لاتينية الى حد كبير . أما غزو القسطنطينية فآثر على الجوانب السياسية والدينية والاقتصادية ، وآثره المباشر على الفنون والأدب هين ضئيل ، واكتشاف امريكا أيضا حادث لم تظهر الا فيما بعد أهمية آثاره السياسية والاقتصادية ، ولكنه لم يترك أى أثر مباشر على الحضارة ، على ان تاريخ تمرد لوتر ، له أهمية ملحوظة . فلقد ترتب عليه حدوث هزة فعلية في الحياة الدينية ، وكذلك في كل جوانب الفكر وان كانت أعمال لوتر قد بدأت تحدث أثرها عندما كانت حركة النهضة تقترب من ذروتها . وفي موجات هذا العصر العالية ، اتجهت الحرب الدينية العارمة الى محاولة تجديد صداقة حماس العصر الوسيط ، وانكاره للذات .

كثيرا ما تجاوز جموح خيال ميشليه علمه الكبير ، الا أن الهاماته الشاعرية قد ساعدته على الامتداء الى نظرات صافية رائعة لم يدركها أقرانه لعشرات

السنين ، لخص ميشليه جوهر عصر النهضة فى معنيين : اكتشاف العالم واكتشاف الانسان . والحق ان « النهضة » و « الهيومانية » لم تظهر الى الوجود نتيجة لقيام بعض عقول العلماء باعادة اكتشاف معالم الفنون والآداب القديمة ، ولكنهما نبعا من رغبة دفينية متقدمة لظهور عهد جديد ، وشوق الى عودة الشباب . لم تمت روح روما ، وعلى العكس فانها لم تتوقف ابدا عن أحداث أثرها . فكان الشعر الرومانى معروفا مستحبا ، يتلى فى ايطاليا ، وغيرها من البلاد . فلم تخمد شعبية « فيرجيل » و « أوفيد » و « لوكان » وجوفينال وهوراس على الاطلاق . كما امتد ظل « ساليست » على كل كتابة تاريخية فى العصور الوسطى . ومع اننا نربط بين فكرة « اعادة المولد » وبين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، الا انه حدث خلال العصور الوسطى عدة اعادةات حققة للمولد ، وصفت كلها باسم « الرينسانس » ، ومن ثم فاننا نتحدث عن « نهضة شارلمان » و « الثورتين » « الانجليزية القديمة » وآل هونششتاوفن . ولم تهمل معرفة القانون الرومانى والفلسفة والعلم اليونانيين والرومانيين فى العصور الوسطى ، فلقد توافر لجون من سولسبرى ما هو أكثر من الثقافة الهيومانية المحترمة . كما أحييت « مدرسة شارتر » الافلاطونية فى صورة لم تختلف فى وضوحها عن صورة احياء بترارك ومدرسته لها فى القرن الرابع عشر . ففى خلال العصور الوسطى عرفت جيدا معتقدات « النهضة » - كفكرة سمو مكانة الانسان بصرف النظر عن أصله وفصله ، وفكرة وجود « موهبة الهية عند الشعراء » لا يمكن اكتسابها بالدراسة ، وفكرة « الخلود الأدبى » ، وتم التعبير عن هذه المعتقدات ، وان كنا ننسب هذه المعرفة الى ما يوصف بالعصر الحديث . لم تحاول حركتا « الهيومانية » - فالنهضة اذا اعتمدنا فى حكمنا على أفعال زعماء ممثليهما - القيام بأى اعادة بناء مدروسة للاطلال القديمة ، ولكنهما شاركتا فى بناء عالم جديد وفقا لمخطط أصيل ، بعد الانتفاع بالتجارب المكتسبة فى الماضى . فلم ترغب الحركتان اعادة احياء حضارة منسية ، ولكنهما بحثتا عن حياة جديدة تمثلهما .

اشترك بوركارت مع فولتير وميشليه فى اساءة تصور أساسية واحدة : الاعتقاد بأن القرن الرابع عشر كان عصرا تمهيدا للنهضة . والقول بأن « دانتي » و « بترارك » و « بوكاتشيو » و « جيوتو » و « لاندينى » كانوا مجرد رواد للكواتروشنتو ( القرن الخامس عشر ) يعنى اعتبار هذه الشخصيات العبقريّة مجرد بشائر للعصر التالى . ان مثل هذا المعنى - الذى بلغ أوجه على نحو سخيّف فى تاريخ الموسيقى - لا ينبع الا من معرفة غير كافية بحضارة القرون الوسطى . وبازدياد اكتشاف « النهضة » ، وحضارتها ، ازداد الميل الى تحديد موعد مبكر لابتدائها . ومن أوائل من توغلوا فى عصور أسبق من دانتي وبوكاتشيو : الكاتب الانجليزى « والتر بيتر » الذى رأى كل الظواهر التى بدت



مقدمة للغاية بالنسبة للقرن الثالث عشر من ظواهر عصر النهضة . واتباع التاريخ الحديث هذا الاتجاه في التفسير . وسرعان ما نسب الى النهضة كل شيء بدأ تلقائيا ومتفردا في أواخر القرون الوسطى . وانتزع كل ما هو حي في هذه القرون، حتى بقيت على فيض الكريم . ولكن النهضة ليست طفرة حادة مباغتة في حضارة الانسان . أنها عملية استغرقت وقتا طويلا . فهي حركة تتميز بما فيها من تقلب وتحول وامتزاج واستيعاب . ولن يعتبرها أى متبصر من الباحثين ممن تحرروا من النظرة الرومانتيكية تعبيرا واحدا مطردا عن روح العصر ، قد تركز في شعار واحد هو « إعادة الاحياء » أو « النهضة » ، ولكنه سيواجه في هذا العصر عدم تجانس . وعليه ان يراقب في جلد تدفق مكوناته من قديم وجديد . وعلى هذا ينبغي الا توضع « العصور الوسطى » في مقابل « عصر النهضة » ، لأن عناصر وسيطة عديدة قد استمرت تحيا خلال عصر النهضة ، بل وبعدها ، أى حدث تداخل مماثل لما حدث عند استمرار بعض أفكار عصر النهضة في القرن السابع عشر ، عندما كان « الباروك » قد بلغ بالفعل كامل ازدهاره .

على ان المؤرخ يتعرض لحيرة بالغة نتيجة لغموض مصطلحي «الرينيسانس» و « الهيومانية » ، ونتيجة لاختلاف النظرة التي اتبعها انصار الحركة ، فلقد سبق في القرون الوسطى ظهور رغبة شديدة للإصلاح والتجديد وإعادة المولد ، عبرت عن نفسها أروع تعبير عند القديسين « فرنسيس الاسيزي » وبونايفنتورا في أفعالهما ومؤلفاتهما ، وفي نبؤات يواقيم من فلوريس (مات ١٢٠٢) والراهب رئيس دير كوراتسو البنديكتي الذي اعتقد في حلول عصر جديد : عصر الروح ، ومع تعذر القطع برجوع النهضة مباشرة الى هذا الجو ، الا أنه من غير المستطاع انكار ما أحدثه من تأثير هائل هؤلاء المصلحون من ابناء القرن الثالث عشر . فوثوق الصلة بين « عصر النهضة » وتراثهم الروحي واضح جلي . ونجحت « الهيومانية » في تحويل عالمهم الديني الحالم الى عالم خلاق واهب للحياة حريص عليها . وهناك ارتباط وثيق بين رواد الهيومانية الثلاثة : « دانتي » « بترارك » وريتري ، وأفكار الإصلاح عند الفرنسيين . وناظرت الرغبة الكبرى في إعادة مولد الحضارة رغبة أخرى لإصلاح الكنيسة . وكثيرا ما ترددت صيحة « الريفورماتو » ( الإصلاح ) خلال العصور الوسطى . وتكررت الدعوة في هذا العهد المتدهور لإصلاح « الامبراطورية » والبابوية : السلطتين الكبيرتين في عالم مسيحية العصور الوسطى . وظهرت حركة الهيومانية والنهضة عندما كانت هاتان القوتان الكبيرتان قد استنفدتا طاقتيهما ، فتبينت غاية كل منهما ومعتقداته . واحتفظتا بمعنى « العالمية » . وان كانت نظرتهما تركزت على « ابراطورية » بعيدة عن السياسة في عالم الفانتازيا والفضيلة والفن والعلم . ومن الغريب ان تتعارض غاية الحركتين سياسيا مع فكرة العالمية ، فلقد ناصرتا

فكرة القومية الحديثة المولد . هذا الطابع القومي ، والتركيز على الحضارة اللاتينية ، هما سمتان اللتان تميز بهما الحد الفاصل بين العصور الوسطى والنهضة . وبعد مولد الهيومانية بمثابة تنبيه للوعى القومى الايطالى ، للتحرر ولتزعج الحضارة الأوروبية لا تماثل بالطبع بين هذه القومية وفكرتنا الحديثة عنها . ان كانت القومية اللاتينية مازالت منغمرة في « عالمية » القرون الوسطى وزاد هذه « العالمية » اتساعا وعمقا ما اضيف اليها من مؤثرات كلاسيكية . كما ان فكرة الحضارة العالمية - الغاية الصريحة للهيومانية - فكرة وسيطة قديمة هي الاخرى ، ولكن ماسعت العصور الوسطى لتحقيقه عن طريق الكنيسة ، سعت النهضة اليه من خارجها . وهذه دلالة واضحة أخرى على الانقطاع عن الماضى .

« الهيومانية » و « النهضة » مصطلحان من اليسير احلال كل منهما مكان الآخر ، فهما يدلان على تيارين حضاريين وثيقى الاتصال دائمى التقارب ، وكثيرا ما يكتمل التقاؤهما . فكلامهما يسمى لبلوغ نموذج مثالى من الانسانية ، ويرى في العصر الكلاسيكى مثلا للحضارة والمدنية ، يصلح للاقتداء عند انشاء أى حضارة جديدة . كثيرا ما تستعمل كلمة « الهيومانية » بمعنى النهوض بالكلاسيكيات ، أما النهضة فتدل على النشاط الفنى فى العصر ، أو يقصد بها نظرة شاملة لكل جوانب الحياة فى العصر ، على اننا اذا نظرنا للكلمتين نظرة صميمية ، وتمعنا فيما يترتب عليهما من نتائج ، سنكتشف وجود وحدة بين « الهيومانية » و « النهضة » . ويرجع الاختلاف فى المعنى أساسا الى الاستعمال غير الدقيق للكلمتين . كان « المترشنتو » ( القرن ١٤ ) الايطالى مشبعا بالفعل بروح الهيومانية ، برغم عدم ظهور أسلوب جديد فى الفن الايطالى معتمد على معرفة القواعد الكلاسيكية ، الا فى نهاية القرن . وظلت أمدا طويلا حتى مستحدثات القرن الرابع عشر هذه فى التصوير والنحت والعمارة معتمدة على هداية أدباء من اهل العلم وهيومانيين ، ارشدوا الفنان سواء السبيل ، وتبعية الفنون للأدب دليل آخر على استحالة فصل « الهيومانية » عن « الرينسانس » ، لأن القوة الدافعة للثنيين واحدة . فاذا كانت الهيومانية قد تمتعت بالسبق على الرينسانس ، فانما يرجع هذا الى اشتراكهما فى غاية واحدة « موتيف » واحد : اكتشاف الانسان la découverte de l'homme كما قال ميشليه . وظهرت هذه الغاية فى صورة متقدمة فى الأدب ، قبل امكان تبيانها واضحة فى الفنون .

ولقد عادت الهيومانية القومية الجديدة فى ايطاليا الى الاتجاه الرومانى القديم وهو التحرر من برايرة الشمال وذلك بعد أن ابتعدت عن سيطرة الثقافة الفرنسية . وطبقت الشعاع الجديد على الأمتين الشماليتين الفرنسية والجرمانية، فوصفتها بالبربرية ، ونسبت اليهما التدهور المؤقت للحضارة الايطالية . هنا

نلمس مشكلة حيوت المؤرخين : فكرة اعادة المولد والاحياء ، كما بدت لرجال « النهضة » انفسهم ، وكما عبروا عنها •

اقتنع النصف الأول من القرن السادس عشر ( أفضل حقبة في عهد النهضة حسب الاعتقاد الشائع ) بان ابناءه هم الذين اكتشفوا ينابيع المعرفة والجمال ، واعتقدوا ان مبدعاتهم من الآن فصاعدا ستكون نماذج وأثار سرمدية للحكمة والفن • أما في بلاد « البرابرة » فانحصر « هذا الوعي باعادة المولد » الى حد كبير في ميدان الأدب تحت اسم *bonae litterae* وضم واشتمل على المجالات كافة من الشعر الى الفلسفة • وهكذا تحدث رابليه عن الـ *restitution des bonnes lettres* كحقيقة راسخة • ووجد « ارازموس » أول « من قام بدراسة الأدب الجديد بعد تخليصه من لوثة الفساد الذي تردى فيه طويلا » • وفي ايطاليا تم التعبير عن الزهور والفرحة في ايطاليا باعادة احياء الفنون والآداب قبل ذلك بقرن ، وهناك انطوت الفنون والآداب على السواء تحت معنى « النهضة » • وحلم لورنزو فاللا ( ١٤٠٧ - ١٤٥٧ ) مؤلف بحث في اللاتينية بعنوان *Elegantiae Latini Sermonis* باعادة توطيد لغة ورما ، فبوسعها ، كما اعتقد ، الازدهار في صورة أروع مما مضى ، واعادة البريق لجميع العلوم •

أول من بدا له « المولد الجديد » حقيقة تاريخية مرتبطة بعصر محدد من الزمان هو جورجوفازارى ( ١٥١١ - ١٥٧٤ ) ، المؤلف الشهير لكتاب السير *Vite de più Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani* أى ( حياة أساطين المعماريين والمصـوـرين والنحاتين الايطاليين ) • ولم يكن فازارى فنانا هين الشأن بأى حال ، ويصح اعتبار مجموعة تراجمه أول نموذج للنقد الفنى الحديث • استعمل فازارى كلمة « المولد الجديد » المشتقة من فعل « يولد من جديد *renasci* » كمصطلح متفق عليه للعصر الذى أصبحنا ندعوه باسم « رينسانس » وزاد فازارى من الارتداد بحدود «الرينسانس» الى الوراء أكثر مما فعل الايطاليون بعامة ، لاعتقاده في حدوث « اعادة المولد » الجديد في نهاية القرن الثالث عشر • وقسم عمله الى ثلاثة عصور مناظرة لبواكير النهضة، وابائها ، وذروتها فى تصنيفاتنا الحالية • كان فازارى أول من تناول المسألة بطريقة منهجية ، وعلينا مع هذا الانتناسى أن «بوكاتشي» و«ليوناردودافينشى» وآخرين قد عبروا عن ايمانهم بأهمية جيوتو ، كمنشئ لعصر جديد قبل فازارى بعهد طويل ، كما اعتقد «ارازموس» والمصور « دورر » من بلدان شمال الألب بان اعادة شباب الفنون أو اعادة مولدها قد حدث قبل عصرهما بقرنين أو ثلاثة قرون •

تميز الشعور « بالمولد الجديد » و « عودة الشباب » الذى ساد القرن



السادس عشر بعالميته وشدة خضوعه للجماليات والاخلاقيات ، بحيث يتعذر القول بأنه مجرد محاكاة للعالم الكلاسيكي . أما سر حظوة القدامى بالاعجاب والتقدير فانما يرجع الى الاعتقاد باهتدائهم الى حكمتهم وفنهم بعد الرجوع الى نفس ينبوع المعرفة والجمال الذي نهل منه ابناء « عصر النهضة » ، بحثا عن حياة جديدة وفن جديدة . وعكف زعماء الفنانين على البحث بطريقة علمية عن آثار الحضارة الكلاسيكية ، وقاموا بفحصها وقياسها ، حتى يمكن الاستعانة بأصولها في الخلق الفني . بيد أن ما حثهم على هذا النشاط الكبير ، وعلى تغيير القوالب والأسلوب لم يكن مجرد إعادة اكتشاف الماضي . ان مرجع هذا هو بلوغ العصر في تقديره وخياله نقطة بدا لهم فيها أنه قد أصبح على اتصال فعلى بحضارة القدامى ، التي كان العصر دائم البحث عنها ، وكانت في متناول يديه . وبذلك غدا التراث الكلاسيكي في حوزة الفنانين فتأملوه ، وكونوا فكرة واضحة عن مغزاه وفحواه .

علينا أن نفصل كلمة « رينسانس » عن فكرة « المولد الجديد » ، لو أردنا استعمال هذا المصطلح للدلالة على أسلوب مميز ، وان نعتبره دالا على تغير في الأسلوب جاء في أعقاب العصر القوطي ، وحقق مثله الخلاقة ، مستحدثا شعورا جديدا نحو الطبيعة والتناسب وهندسة العمارة ، باستلهم المصادر الكلاسيكية . هذا الأسلوب هو التعبير الحق عن روح حضارة « الرينسانس » فلقد حقق الغايات الفنية التي كانت تصبو لتحقيقها الاجيال الأولى من ابناء عصر النهضة واليهومانية . وانساق الفن بتأثير الروح العلمية والنقدية لليهومانية الى اتباع سبل أسفرت عن اكتشاف طريقة رسم الاجسام والمنظور والدراسات التشريحية وتكوين الجسم الانساني تبعا لمقاييس رياضية ، كما أسفرت عن المبادئ الهارمونية الحديثة في الموسيقى . وفي الواقع لم تظهر النتائج الضارة لليهومانية العقلانية قبل القرن السادس عشر ، وتمثل هذا فيما يدعى باللاهوائية mannerism

والرينسانس وثيق الارتباط بايطاليا ، بحيث بدأ من المتعذر في نظر الكثيرين فصل معنى النهضة عنها . وصف بوركارت ايطاليا بأنها أول مواليد أوروبا الحديثة ورأى مؤرخون آخرون النهضة الايطالية آخر تحرر من فرنسا وعالمها المنطقي والفروسي والذي ساد العصور الوسطى ، ويثار الآن سؤال حول امكان تطبيق هذا النوع من الحضارة والأسلوب الفني الذي نعهده وفقا على ايطاليا ( من القرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر ) على ما وراء الألب . ولا يقر بوركارت على الاطلاق فكرة وجود « رينسانس غير ايطالي » . أما الآخرون فقد اعتبروا « النهضة » أسلوبا عالميا نبع من ايطاليا ، وانتهى الأمر بقبوله في البلدان الأخرى . واحتفاظ المواطن الأصلية للقوطية بقدر كبير من تراثها أمر طبيعي . فتلک المواطن مشبعة تشبعا كاملا بروح هذا العصر العظيم ، ولكن النهضة الايطالية - ومثلها



فى ذلك مثل الهيومانية ، التى خلقت حوافز جديدة فى الحياة الروحية لبلدان الشمال - قد أحدثت تغييرات عميقة فى الحياة الفنية والأدبية لعالم ما وراء الألب . اكتسبت « نهضة » الشمال شيئاً من روح الجنوب ، عبرت عنه بطريقة حرة منفردة ، وبذلك تميزت بخصائص محلية شديدة الوضوح . ونهضت الطبقة المتوسطة بهذا العبء ، بأحوالها وعاداتها البعيدة الاختلاف عن أحوال الإيطاليين ، فكان لابد أن من حدوث اختلاف بين مظاهر نشاطها الفنى والروحى بالرغم من استمرار احتفاظهما بالشعلة المضيئة التى جاءتهما من البحر المتوسط . ومع أن فن « بروجل » وثيق الصلة بفن بلده الفلمنكى وبفن مواطنيه . فان طريقة تناوله المكان لا يمكن تجاهل التأثير الإيطالى عليها . ظل بروجل مخلصاً للمناظر الفلمنكية وللقرويين الفلمنكيين ، ولكن عينيه رأت العالم بمنظار مختلف وواصلت أغاني وقداصات الموسيقيين البورجونيين فى القرن الخامس عشر التقاليد الكبرى للبناء البوليفونى ، ولكنها تشبعت بعدوبة منحدرية من الأغاني الشعبية فى « لومبارديا » وصقلية وتوسكانيا ، بانطلاقها ومرحها ، عندما أهل القرن السادس عشر ، شعر الفنانون والصناع الإيطاليون بأغراء الهجرة الى فرنسا ، وبدرجة أقل الى البلدان الأخرى ، وحلت القصور الأنيقة المريحة محل جهامة قلاع الاقطاعيين ، وفقدت التقاليد القوطية سلطانها ، واستوعبت التناسب وطرائق البناء الكلاسيكية فى شتى فروع الفنون والأدب .

### موسيقى « الرينسانس » فى نظر البحث الحديث

بدأت موسيقى عصر النهضة تحتل مكانها الصحيح بين الفنون ، بعد أن تعرضت طويلاً لسوء الفهم والافعال ، وخضعت لاساءات التصور والتقدير الجمالية الزائفة التى مازالت ترزح تحت أثقالها ، وساعد على توطيد الزعم بعدم تأثر الموسيقى بروح عصر النهضة فى القرن السابق لظهور الاوبرا حقيقة عدم كشف بعض الظواهر التى عرفت عن عصر النهضة - كأحياء الاهتمام بالعصر القديم - قبيل نهاية القرن السادس عشر ، على أننا قد لمسنا الخطأ فى اعتبار أحياء الكلاسيكية - رغم كونه من أهم أركان حركة النهضة - العامل المتحكم فى هذه الحركة الكبرى ، لأن الحضارة القديمة فى الحق لم تمت ، واستمر تيارها جارياً فى الفنون والآداب رغم ضحالة مظهره فى كثير من الأحيان . ولقد لاحظنا كيف ازداد من حين لآخر الاهتمام بحضارة القدم ، وامتد نشاطه، أما الموسيقى القديمة فلم تحظ الا بالقليل من الرعاية لندرة النفائس الموجودة من موسيقى اليونان القديمة واقتصارها على شذرات من مقطوعات قليلة . والقليل المعروف كان فى غير متناول أبناء عصر النهضة ، لأنهم كانوا غير قادرين على فك طلاسم التدوين القديم ، وهذه لم تحل الغازها الا بعد قرون من ذلك العهد . ولم يتيسر استخلاص

صورة للموسيقى الفعلية الحية للعصور القديمة من العدد الوفير من الأبحاث النظرية والمباحث الفلسفية الرياضية التي تم الاحتفاظ بها • ولا تزيد الاستنتاجات والاستنباطات التي امتدى إليها بعد دراسة هذه الكتابات عن خيالات وأوهام • وحوالى سنة ١٦٠٠ حدث حادث يصح اعتباره بغير شك إعادة لحياء الموسيقى القديمة ، عندما صمم نفر من الافذاذ الوجهاء المثقفين ثقافة عالية ، واعضاء جمعية أدبية فنية في فلورنسا ، على اصلاح الموسيقى باتباع التقاليد الكلاسيكية • واختاروا كنموذج لهم التراجيديا اليونانية ، وقد اعتقدوا أنها تعتمد فى الاداء على الغناء من البداية الى النهاية • بالطبع لقد كان ما أبدعوه يشبه أى شىء الا التراجيديا القديمة • والواقع أنهم بدلا من أن يحيوا الماضى قد نظروا قدما الى الامام • ومع هذا فقد أدت هذه الواقعة الى حدوث خطأ مؤسف للغاية وقع فيه مؤرخو الموسيقى الذين ضللتهم صلتها السطحية بالبحث باليونان القديمة واعتقدوا ان سنة ١٦٠٠ هى بداية النهضة الموسيقية ، وتناسوا أنهم بذلك جعلوا الموسيقى تبدو وكأنها فى ذيل باقى مظاهر البراعة الفنية للانسان ، متأخرة عنها بقرنين أو ثلاثة • ولكن هل يعقل أن يتحول الانسان الذى عرف بترارك عن ظهر قلب ، واعتادت عيناه رؤية صور « رافايل » الى كائن من العصر الوسيط عندما يجلس لعزف الكلافيكورد أو يتناول « الفيول » بيديه ، أو أن يتحول ليوناردو دافنشى الى أحد أبناء العصر الوسيط عندما يترك فرشاته ويتناول العود وهو الآلة المحببة الى قلبه •

قد يصح - من ناحية - ارجاع هذه التصورات الخاطئة عن تاريخ الموسيقى الى ما أظهره مؤرخو الحضارة والمدنية من جهل شبه كامل بدور الموسيقى فى تاريخ الحضارة ، ولو أنهم دققوا وتمعنوا فى دراسة أى قصر أو كنيسة أو مكتبة أو متحف أو معرض لعرفوا مدى شعبية الموسيقى ، وأهميتها • وإذا كان المؤرخون قد تعرضوا لاساءة المعرفة فحسب ، فان ما حال دون صحة ادراك الباحثين فى الموسيقى لدورها فى حركة النهضة ، هو عزلهم لها عن باقى العالم الفنى • فهم - من ناحية - قد فحصوا طبيعتها بأعين القرن التاسع عشر ، وقصروا اهتمامهم على ناحية الصناعة الفنية ، ووصفوا بالبدائية كل ما لم يظهر توافقا مع اللغة الموسيقية الحديثة • وهكذا ظهر مصطلح « عصر ما قبل باخ » أكثر المصطلحات الأسلوبية والتاريخية أثارة للسخرية ، وانطوت تحت أكداش غير محددة المعالم تضم « الرومانسك » و « القوطية » و « النهضة » و « الباروك » أى كل ما أسموه « بالموسيقى القديمة » •

احدثت منجزات الموسيقىولوجيا الشامخة ، والتي بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، تغيرات ملحوظة فى نظرتنا • فقد أمكن حل عقد رموز التدوين

في العصور الوسطى وعصر النهضة ، وتوطدت أقدام البحث في أقسام الموسيقىولوجيا بالجامعات الأوروبية ، وامتد البحث الى جميع أنحاء العالم في أعقاب أبحاث الرواد بقصد استعادة ما كان يدعى « بالموسيقى القديمة » ( يعنى اليونانية ) ولا يصح بأي حال اعتبار هذا العمل كافيا وافيا ، بيد أن هناك حقيقة واحدة قد أصبحت مؤكدة : زيف الاعتقاد بتأخر ظهور موسيقى النهضة . فلقد اتضح أن الموسيقى كانت ركنا حيويا في حضارة العصر الوسيط وعصر النهضة من ناحيتي النوع والمقدار على السواء ، وأنها كانت تعنى معنى النهضة في ذاتها مثل باقى الفنون ، وتأثرت بنفس اتجاه العصر في الفكر الذى تغلغل في التصوير والأدب والفلسفة ، فلا اختلاف إذن بين هذه الموسيقى من حيث أهميتها وتكوينها وتقدمها وبين المظاهر الأخرى لعصر الرينيسانس .

### آخر مظاهر موسيقى أواخر العصر القوطى

انتهت فجأة المبدعات الموسيقية الكبيرة للقرن الرابع عشر التى انبثقت على نحو خفى من مدرسة الشخصية الاسطورية « كازيللا » ، بنفس طريقة ظهورها وأحدثت عند وجودها أثرا كبيرا ، ولكنها اختفت بعد أن استنفدت طاقتها ، دون ترك أى اتباع ، فأصبحت تاريخا لا أكثر ولا أقل . ويظهر هذا الاتجاه التاريخى القديم بصورة واضحة في Squaricalup Codex مرجعنا الأساسى في « الفن الجديد » ، الذى جمع فيه مصنفه للاخلاف آثار فن قومى زائل . وعلى هذا يتضح كيف كان للنهضة في باكورة عهدها موسيقى سارت على نفس الطريق الذى طرقه جبوتو وبوكاتشيو ( فى التصوير والأدب ) . ولكن هنا تظهر ناحية مثيرة للدهشة ، فى تاريخ عصر النهضة ، عندما رفضت الموسيقى الاستمرار فى اتباع الطريق الذى سارت فيه باقى الفنون ، وشقت طريقا خاصا بها ، عرج على الفن الفرنسى الجديد والموسيقى البورجورنية والانجليزية ، ثم انتهى عند عالم البوليفونية الغنائية للفرنسيين الفلمنكيين . وفى بورجونيا ، التقت قوى الحضارة الوسيطة حيث عرضت آخر مظهر كبير من مظاهر تراثها . وأخذت بورجونيا الزعامة فى ميدان الموسيقى بلا منازع ، وأصبحت مركز العالم الموسيقى . وقد يتضح هذا السبيل الذى اتبعته الأحداث من شدة تغلغل الروح الوسيطة فى فن الموسيقى بحيث تعذر النهوض بها ، وإنشاء كيان عضوى خارج نطاق القوطية حيث نبتت هذه الموسيقى وبلغت عنفوانها . أما الموسيقى الايطالية التى جاءت بعد أحداث القرن الرابع عشر رغم جمالها ، لا تستحق أى ذكر . بينما استمر الابداع فى البلدان القوطية القديمة دون تراخ أو توان ، ثم تفجر بحيوية عبقرية بعد أن ازداد ثراء ، وتطعم بفن غض بهيج نابع من البحر المتوسط .

درج السرد الموسيقى على وصف القرنين الخامس عشر والسادس عشر



بعض مدارس « البلدان الواطئة » فمراجعتنا الموسيقية تتحدث عن وجود مدرسة أولى للبلدان الواطئة ، وثانية ، بل وثالثة ، وبذلك توحى بانتقال الموسيقى الفرنسية القوطية بين عشية وضحاها الى البلدان الجرمانية ، وبلوغها الذروة في غضون سنوات قليلة . واذا نظرنا من وجهة النظر الحضارية ، بدلا من الزاوية الجغرافية السياسية المعتادة ، سنرى ان البلدان الواطئة لا تمثل أى حضارة جرمانية بحتة ، متعارضة بطبيعتها تعارضا كاملا مع العبقرية اللاتينية . اذ لا تزيد البلدان الواطئة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر عن مجرد مصطلح جغرافى ، ثم يصبح له أى دلالة على وجود موسيقى ما الا في عهد أحدث . وعلى ذلك تكون عبارة «مدرسة البلدان الواطئة» مضللة حقا . فمن الناحية التاريخية ، يمكننا أن نرى أن بوجونيا قد جمعت بعض مقاطعات من البلدان الواطئة في وحدة سياسية - ومن ثم تكون قد مهدت لما قامت به فيما بعد البلدان الواطئة ( أو هولانده - وخضعت للحضارة والمدنية الفرنسيين ، كما كانت اجزاء كبيرة منها بلادا فرنسية صرفة . وكان بلاط دوقات بوجونيا في ديجون فرنسا صميما ، يصح القول بأنه من بين أعظم مراكز الفكر فى فرنسا . وكان الدوق أول وريث لمملكة فرنسا ، ويملك كثيرون من عظماء بلاطه ممتلكات في اجزاء من فرنسا تتبع التاج تبعية مباشرة ، ويشغلون وظائف خاضعة للملك . وأحدث الدوق ذاته تأثيرا ملحوظا على السياسة الداخلية بفرنسا . وحتى منتصف القرن الخامس عشر ، لم ير الفرنسيون في بوجونيا كيانا غريبا عن بلادهم ، ولم يتبادلا العداء ، حتى حينذاك ، الا بعد مرور سنوات طويلة . وأخيرا وبعد معركة نانسى (١٤٧٧) اتحدت الدوقية ، اتحادا فعليا مع التاج الفرنسى .

وبعد أن عاد الاتحاد بين بوجونيا وفرنسا ، ازداد الاختلاف بين العناصر اللاتينية والجرمانية وضوحا ، وتكشف الاختلاف فى اللغة ، بعد أن كان من المستطاع فيما مضى اغفاله . وسرعان ما اشتد بأس العناصر الجرمانية وارتفعت مكانتها . وبذلك تغير الموقف ، فغلبت الروح الجرمانية على المقاطعات الأربع الموروثة من البورجونيين : مقاطعات « برابانت » و « الفلاندرز » و « هولانده » و « زيلانده » . ولم يتغير روح روما الا فى « هينو » و « نامور » . وبدأت روح البلاد الواطئة فى جملتها أوضح من الروح الفرنسية . وكان اسسم بوجونيا يبدو غير مساير للزمان ، ولكن التقاليد البورجونية لم تختلف نهائيا فى تلك السنوات التى مزقتها الحروب . والظاهر ان البلاد الواطئة بعد ان تخلصت من التأثير الفرنسى قد أصبحت على استعداد لانشاء دولة ذات سياسة وحضارة مستقلتين ، غير ان الاقدار قد ارادت ان تمر مرحلة انتقال أخرى ، وان تتعرف الى حضارة لاتينية أخرى . وضمت الى أسبانيا المقاطعات السبع عشر الى الدائرة البورجونية من الامبراطورية الرومانية المقدسة ، وادمجت فيها ، وخضعت



سياسيا لاسبانيا . وبعد نجاح شارل السادس فى ضم البلدان الواطنة الشمالية والشرقية الى ممتلكاته البورجونية ، تحولت الطبيعة العنصرية للبلاد تجاه الجرمان ، ورجحت كفة المقاطعات الناطقة بالالمانية على المقاطعات الفرنسية : فالونيا وبيكاريا « الوالوان » و « البيكار » فى كل من مساحة الأرض وعدد السكان فى دولة البلاد الواطنة التى ورثها فيليب الثانى عن أبيه ، بيد ان أثر الحضارة الفرنسية الذى استمر دون عائق ، ظل باقيا حتى بعد توطد استقلال البلاد المستقلة وتحريها من اسبانيا . وهكذا اكتسبت البلاد كيانا مميزا منفصلا عن جارتها القويتين : فرنسا والمانيا ، وبدأ الاختلاف الحاد بين المقاطعات يضعف ، وسرعان ما أصبح مجرد اختلاف محلى فى نطاق حضارة قومية .

اشتدت فداحة تأثير الحضارة الفرنسية - كما سبق ان ذكرنا - فى البلاد الواطنة المجاورة بوجه خاص . وضمت « الفلاندرز » و « برابانت » مستعمرات رومانية كبيرة ضمن حدودها . اما مينو فلاتينية صرفة . وتزودت « هولانده » بالمعنى الصحيح للكلمة ، التى تعرضت للزلة فيما بعد ، بأغلب حوافرها الحضارية من بلدان الجنوب الأقدم والأغنى ، وشاركت - وان على يد وسيط - فى التقدم الحضارى الذى عرفه الجنوب ، بتأثير احتكاكه بالحضارة الفرنسية وازداد التأثير الفرنسى فى هولانده بفضل الموظفين العديدين الملمين بالفرنسية ، الذين جاءوا للاقامة فى البلدان الفلمنكية . وهكذا ولد الأدب المساعد للبلاد الواطنة الوسطى فى ظل رعاية اللغة الفرنسية ، بغير أن يفقد مع ذلك طابعه الجرمانى . ورحب البورجونيون بالمثل بالتقاليد الموسيقية الفرنسية ، وواصلوا اتباعها . وفى بداية القرن الخامس عشر ، لم يعد هناك شك فى وجود موسيقى مميزة للبلاد الواطنة ، نرى فيها نفس ملامح عالم النغم القوطى ، باستقلاله وتعدد ألوانه فلقد استمر ميل البورجونيين الى استعمال آلات متعارضة غير متجانسة ، بل وزادوا من توطيد أقدام المظهر المتعدد الألوان فى الموسيقى ، وبخاصة اعتمادا على مجموعات الأصوات والآلات الانتيفونية .

### التوفيق بين الأسلوب القوطى

#### وبين عناصر النهضة الباكورة - التأثير الانجليزى

ابتداء من الربع الثانى للقرن ، بدأ فى الافصحاح عن نفسه الطابع الوطنى للموسيقىين الوافدين من مقاطعات « براباند - ليمبورج » ، و « الفلاندرز » و « مينو » فلقد تسلم هؤلاء الفنانون حضارة موسيقية قوطية على درجة عالية من التقدم ، قاموا بأثرائها وتجديد شبابها اعتمادا على حضارة حيويتهم ونقائنها . وهكذا دبت الحياة من جديد فى الفن القوطى القديم . ومع أنه قد تعرض للتغير

الا أن تمسكه الأساسى بالرنين البوليفونى ومصاحبة الآلات قد بين أن هذا الفن استمرار لما قام به «ماشو» ، وإلى جانب مابدا من تشابه فى خصائص الرنين، قام البورجونيون الأوائل أيضا بالنهوض بنفس القوالب الموسيقية التى ارتقت خلال أواخر العصر القوطى . وازدهرت الأغنية المصحوبة بالآلات، والبالاد البوليفونى، كما وضعها ماشو ، بل لقد نجحوا فى التقاط ما فى البالاد من خيال منطلق وألوان نغمية رومانتيكية . واستوعب العصر قدرا كبيراً من روح المنستريل التى كانت قد بدأت تفصح عن نفسها بالفعل فى عهد ماشو . وعنى هذا إثارة البساطة على أصول البناء المعقد عند القوطيين . كانت البساطة أيضاً رائدة عند إنشاء ألحان تتجه إلى الهدوء والطواعية وجمال اللحان ، والصلحية للغناء . وحدث اتجاه إلى التوفيق بين الأساليب . فتم الجمع بين العناصر الفرنسية والانجليزية والإيطالية ، واكتشفت علاقات جديدة بالألحان الجريجورانية ، وبذلك استهل فصل جديد فى تاريخ الموسيقى الدينية . وأسفر ذلك عن ظهور فن روحانى على جانب كبير من العمق والاختصاص ، لم تعرفه موسيقى الكنيسة من قبل إلا نادراً . وما لبثت القوة الفنية والطقوسية لهذا الفن الجديد الخلاق أن حلت محل البقايا المحافظة من الأورجانات القديمة . وقد تنسب هذه الحقيقة إلى الألحان البوليفونية المعتمدة على الازدهار الجديد للأنغام الجريجورانية . وظهرت فى ميدان الموسيقى الدنيوية رشاقة شانسون الرينسانس فى دوره الأخير ، وكان هذا الأثر واضحاً فى الأغنيات ، بنصوصها الفرنسية . كما أن سمات الغالين القومية بخفتها وانطلقها واضحة جلية فى الأغاني التى جمعت بين البساطة وفطنة اللحن عند الموسيقيين الذين التفتوا فى بلاط ديجون .

ومع أن الولع القوطى بالنغمات الشديدة التباين قد استمر سائداً إلا أنه قد ظهرت بدايات للاتجاه نحو تجانس الرنين الموسيقى ، وينسب ذلك بدرجة ما إلى التأثير الانجليزى ، وفى نهاية القرن ، سيطرت موجة عارمة من التأثير الموسيقى الانجليزى على القارة الأوروبية . وتستعرض هذه الواقعة انتباه المؤرخ . وعرضت الموسيقى الانجليزية للعصر الخصائص القومية المعروفة عن الانجليز : الاتجاه المحافظ الذى لا يخلو من الغاية والمقصد ، فهو يجمع بين العناية بالخلق والاتجاه المحافظ معاً ، مع مراعاة التوازن والحذر قبل قبول كل ما هو مستحدث والاطمئنان إلى إمكان تكيفه . وتكشف مؤلفاتهم عن نظرة موسيقية معتمدة على غناء كورالى فطرى خال من التعقيد فى مقابل الاتجاه إلى الاكثار من الآلات فى القارة الأوروبية ، واستمرت جودة الغناء الكورالى خاصة بريطانية مميزة عبر القرون ، واحتفظ هذا الطابع برونقه رغم ما صادف من عهود جذباء ، ونزعات عاطفية أبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ثمة اتصال مباشر بين الحركة القومية لإعادة توطيد الأسلوب الانجليزى الموسيقى القومى والحركة التى بدأت

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وساعدت على ظهور مدرسة معتازة في القرن العشرين ، وبين موسيقى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وساعد هذا على إعادة تأكيد الفضائل القديمة للموسيقى الغنائية الانجليزية القديمة وظفر المغنون الانجليز بالاستحسان في مجمع كونستانس ( ١٤١٨ ) وبدأت حوالي نفس الوقت الخصائص المميزة للأسلوب الموسيقي الانجليزي تحظى بالتقدير في فرنسا وبورجونيا . والتفاعل بين الأساليب الموسيقية نتيجة طبيعية للموقف السياسي . فلقد دخلت حرب المائة عام مرحلتها الأخيرة ، وبعد ان تحالف الانجليز مع البورجوينيين توطدت أقدامهم في القارة الأوروبية .

أهم عنصر أسلوبى جاء من انجلترا هو الخاصة الرخيمة المميزة «لليكانتوس» الانجليزي ، التي أقبل عليها البورجوينيون بنهم شديد . وأسفر الجمع بين نوعي « الليكانتوس » الانجليزي بتألفاته الرخيمة ، وبين الافتتان الاوروبي بتعدد الألوان عن ظهور ما يدعى « بالفوبوردون » Faux bourdon أو Faburdene كما سماه شكسبير . وأثبت «مانفريد بوكفتسر» في مقال لامع مقنع ، كيف تعرض أصل « الفوبوردون » وطبيعته ، لاساءة الفهم طويلا . ويبدو ان « الفوبوردون » كان أبعد ما يكون عن صورة التعاقب المتصل لثالثات وسادسات متوازية ، وانه قد مثل مرحلة أخيرة للفكرة العامة لليكانتوس ، سبمح فيها بحدوث تناوب بين الحركة الكونترابنطية والحركة المتوازية . ومن الناحية النظرية ، يعتقد ان موضع « الكانتوس فيرموس » هو السطر اللحني الخفيض ، ويثبت في المدونة على هذا الوجه ، ولكن ما يحدث في الواقع رغم كل هذا ، هو اداؤه في السطر العلوي . ان يحصل على السطرين العلويين المتصوريين من ناحية علاقتهما بالكانتوس فيرموس المدون ، اعتمادا على استعمال مبدأ ما يراه المقارئ ، وما يتطلبه تحويل السطر اللحني ، وعلى هذا فلا يظهر هذا الكانتوس فيرموس على الاطلاق في موضعه الأصلي ، ولكنه يوضع على بعد ثلاثة عليا ، باستثناء بداية الفقرة اللحنية . وعلى هذا يكون « الكانتوس فيرموس » حتى اذا لم يوجد الا في مخيلتنا ، هو النقطة التي نبدأ بها . والواقع ان هذا النظام البادئ التعقيد بسيط للغاية . ويكفى ان نذكر ان منشدي «الديسكانتوس» في العصر الوسيط قد دأبوا على قياس الحانهم بالرجوع الى المسافات التي تفصلها عن الكانتوس فيرموس . وهكذا كان يلزم الاعتماد على كانتوس فيرموس - أو تخيله في أقل تقدير - كنقطة بداية . . . ولما كان «الفوبوردون» لا يؤدي في الواقع في موضعه المدون ، لذا سمي بال- Faux bourdon ، أو « الباص المزيف » وجدير بالذكر ان بوكفتسر لم يستطع العثور على مرادف انجليزي لهذا المصطلح الفرنسي الواضح ، كما ان التشويه الباكر للفظ ، كما هو الحال في Faburden قد ظهر متأخرا جدا وقت ظهور الأصل في القارة الأوروبية .



وضع بعض أصحاب النظريات في القرن الخامس عشر تعليمات لغناء « القوبوردون » ويتبين بكل وضوح في البحوث التي نشرت كملحق لمقال بوكفترس اعتماد هذا النوع على الارتجال الذي يؤكد ما حدث من رجوع الى الممارسة الموسيقية الشعبية في فن الموسيقى . أما الاستخدام الفني « للقوبوردون » فقد تحقق على يد المدرسة البورجونية .

ثمة وثائق عديدة تبين أهمية المدرسة الانجليزية ، بعضها في إنجلترا كمخطوطة ، أولدهول ، المشهورة في كلية سانت اسموند ، وتحتوي على مائة وثمانية وثلاثين مؤلفا من أصل انجليزي . ولكن أغلب هذه الوثائق موجودة في بولونيا ومودينا وروما وفنيسيا وفلورنسا وباريس وكامبراي وفيينا وميونيخ . ويتعرض المؤرخ للخرج من جراء هذه الحقيقة ، وبخاصة اذا راعينا بعثرة أعمال دنستابل زعيم الموسيقى الانجليزية في أنحاء متفرقة من أوروبا ، بينما الموجود في إنجلترا لا يزيد عن نماذج قليلة ، وتتألف أهم مجموعة من موسيقى القرن الخامس عشر من عدد من المحفوظات المحتوية على أكثر من خمسة آلاف مؤلف ترجع الى الثلثين الأولين من القرن ، اكتشفها الموسيقولوجي القدير اكسافيه هابيرل في مكتبه كاندائية ترنتينو . وأغلب باقى المخطوطات من الموسيقى البورجونية والفرنسية الفلمنكية ، وإن كانت قد احتوت أيضا على مؤلفات انجليزية معظمها انجليكانية ، مما جعل التحقق منها عسيرا وعشوائيا ، ومع الاعتراف بندرة الأمثلة الموسيقية ، إلا أن الاشارات المكتوبة عن الموسيقى الانجليزية ، وسيدها جون دنستابل عديدة وحافلة بالثناء : « هكذا ارتقت الموسيقى في عصرنا ، وبلغت مكانة مرموقة » فبدت كفن جديد من خلق الانجليز تحت زعامة دنستابل الذي عاصر من الفاليين : دوفاي وبنشوا . أما خلفاؤهم المباشرون فهم ( الموسيقيون ) المحدثون : أوكجيم وجونوا Busnois وروجيس وكارون أعظم اعلام الموسيقى الممتازين الذين استمعت اليهم . كتب هذه السطور يوهانس تنكتوريس ( ١٤٤٦ - ١٥١٦ ) المفكر الفلمنكي الشهير ورئيس الكورس في بلاط فرديناند الارجوني في نابلي . واستطاع تنكتوريس في شبابه ان يلاحظ جيدا نتائج تأثير الموسيقى الانجليزية على الاجيال الأولى من ابناء بلده . وكلامه موثوق به ، لأنه يعتمد على معرفة موسوعية بفن الموسيقى وعلمها .

لا يعرف الا القليل عن دنستابل ، أكثر من تاريخ موته ودفنه في كنيسة القديس سان ستيفانو في دالبروك . واشتهر دنستابل بمعرفته للتنجيم والرياضيات الى جانب كونه ممثلا بارزا للمدرسة الانجليزية ، وزعيما لها معترفا به . وضعت هذه المدرسة بين ابنائها « ليوتيل بارو أو « جون بنيت » و « فورست » وآخرين .



واثنى أوائل الكتاب عليه كموسيقى كبير ، ذى تأثير قوى لاشك فيه على معاصريه ، ولكن المؤلفين المتأخرين ومن بينهم مؤرخون محدثون ، قد تخلوا عن كل ما هو معقول فى قواعد التاريخ والنقد ، فأكدوا اختراعه للكونترابنت . تفوقت أعمال دنستابل فى صنعتها على الموتيت الفرنسى ، بصرامته وعناقته ، وكشفت عن مبتكرات لحنية ، وحليات متحررة ، بعيدة الأثر فى أصالتها وبساطتها ورصانة جمالها . وثبتت ألحانه استاذيته الخالدة بثناء رنينها ، وتصميماته ذات الثلاثة السطور اللحنية ، بنقاء هارمونياتها ، وهى استاذية معترف بها طوال القرون .

ولو واصلنا قراءة بحث « تنكتوريس » فسنصادف ملاحظات طريفة تبين كيف ارغم الانجليز على التخلّى عن الزعامة « للمحدثين » ( البورجونيين ) ، الذين اشتهروا بحيوية خيالهم مما ساعدهم على ابتكار أغاني « فى أسلوب حديث جدا » ، وتقدمت هذه الأغاني يوما بعد يوم بينما لم يغير الانجليز من طريقة تأليفهم . تؤكد الرواية ارجاع التأثير الأساسى للانجليز الى عناصر فى أسلوبهم ظلت حية بعد العصر القوطى ، وصادفت أرضا خصبة فى الأسلوب الموسيقى الصاعد للقرن الخامس عشر . وسوف يتبين مدى عظمة المدرسة البورجونية على الفور ، اذا ادركنا عجز المدرستين الانجليزية والايطالية على السواء عن النهوض بعالميهما . وبذلك انتقلت الزعامة الى البورجونيين الذين اتجهوا الى توليفة رائعة اعتمدا على ميراثهم العظيم من القوطيين ، والمؤثرات النافعة الآتية من انجلترا والرخامة المنبعثة من ايطاليا ، وهكذا ظهر أسلوب موسيقى استطاع غزو أوروبا ، وحده تطور الموسيقى لعدة قرون ، والتأثير الايطالى واضح فى مؤلفات دنستابل . ويعتقد انه امضى بضع سنوات فى ايطاليا البلد الذى وجدت فيه أغلب مخطوطاته .

### المدرسة البورجونية

زعيم المدرسة البورجونية هو « جيوم دوفاي » . ولد قبل سنة ١٤٠٠ بفترة قصيرة ، من المحتمل فى « شيمائى » بمقاطعة هينو ومات سنة ١٤٧٤ فى كامبراي . تلقى تعليمه الموسيقى فى كورس الكاتدرائية بكامبراي ، وانضم فى أواخر عقده الثانى الى الكورس الباجوى الذى ضم بالفعل عددا من المغنين البورجونيين . وصحب اثناء اقامته بايطاليا البابا أوجين الرابع الى بيزا وفلورنسا ، وفى زيارات تالية لبلاط الساموئى وباريس تنقل بين المراكز الموسيقية الهامة الأخرى ، وازدادت درايته بأساليب الموسيقى الأوروبية ، واتجاهاتها . واستقر فى كامبراي ، وهو فى قمة قدرته الخلاقة ، وتوثقت صلته ببلاط بورجونيا بفضل اشتغاله قسما بالكاتدرائية ومستولا عن موسيقاها . ولا بد أن يكون قد تمتع بصلات طيبة بباقى

البيوت المالكة ، إذا اعتمدنا في الحكم على عبارات التقدير التي ازجأها له لويس الحادى عشر ورينيه أمير انجو ولورنزو دى مديتشى ، وعثر عليها فى ضيعته . اعتمد فن دوفاي - من ناحية - على تقاليد أواخر العصر القوطى ، وعلى التأثير الايطالى من جهة أخرى ، وتركز الجانب الأكبر من جهده على التوفيق بين هاتين الحضارتين الموسيقيتين وبين أسلوب دنستابل .

كشفت المدرسة البورجونية عن دينها للقوطية ، عندما أعادت تنظيم الموسيقى وفقا لقواعد صارمة في البناء ، وخففت ارتجال المؤلفات الموسيقية في القرن الرابع عشر . وعاد في فن مدرسة دوفاي التقدير القديم للقوالب الفنية المصقولة التي تتبع تقاليد راسخة . وتجلى هذا فى شجى روح هذا الفن ، ورقة حزنه وتعاطف روحه . وتجسمت أحلام القرن الرابع عشر ( الترشنتو ) وتحدت معالمها في هذه الموسيقى . فما بدا مجرد محاولات متردة في العصر السابق قد استطاع العثور على حلول موفقة في القرن الخامس عشر ( الكواتروشنتو ) وتحولت محاولات الفلورنسيين الأولى الى تقنية في التأليف الموسيقى ، ناضجة أنيقة . . . وانتهى العهد الذى كان يراعى فيه تساوى مسافات الخمسات والاوكتافات وسادت فقرات في الستات والثالثات أضفت عذوبة ورقة على هذه الموسيقى . وعلى وجه العموم ، من المستطاع لمح شجى مستحب لم يعرف حتى ذلك العهد . فلقد أنبعث من موسيقى هذا العصر نغم أقرب الى الشكوى والوداعة : هذا العصر الذى جمع بين متعة الحياة والاعتناق الدينى . وكما أثرى القرن الرابع عشر بسموله الثورية قالب المحبة في الفنون ، كان هذا العصر المولع بالغيبيات أرضا خصبة للفن الغنائى . ونهض عصر دوفاي بالأغنية ( بالمعنى الحديث للكلمة ) الأغنية التي تحسن تصوير روح القصيدة وفحواها . وكان أبناء القرن الرابع عشر قد ربطوا الموسيقى بالنص برباط سطحي نوعا . أما البورجونيون فنظروا للقصيدة كوحدة ، وتركزت غايتهم على جعل الموسيقى تتوافق مع المضمون الكلى للقصيدة . صحيح ان مجال انفعالهم لم يتميز بالرحابة فكانت الموضوعات العاطفية والبطولية بعيدة عن متناول أيديهم ، وبمقارنة فنهم « بالفن الجديد » ( آرت نوفا ) وفحولته ، وموضوعيته يبدوون مخنثين عاطفيين نوعا . فعالمهم يمثل الشاعر في تساميتها وعمقها ووداعتها . أما مثلهم الأعلى فهو كبح الجماع والتعبير الذواقة ولا تخلو آثارهم من لمحات سوداوية قط .

لم تتوقف الموسيقى البورجونية الدنيوية عن الارتقاء بتراث ماشو ، وبخاصة الأغنية البوليفونية غير المصحوبة - أما موسيقى الكنيسة فقد كشفت عن تأثير ايطالى ملحوظ ، وأظهر جيل دوفاي اهتماما واضحا بالألحان البوليفونية في الاقسام غير المتغيرة من القداس ، وحاول أيضا إقامة اتصال بين

الاقسام الخمسة ، ووضع الفن الدينى كله ، فى نطاق الطقوس الدينية المعتادة للكنيسة . لم تكن القداسات الباكورة مؤلفات موحدة ، بل كانت تتألف من الحان مختلفة للخمسة الاقسام الثابتة *ordinarium Missae* يفترض قيام رئيس الكورس باختيارها وتجميعها ، كما يتبين من مجموعات المخطوطات التى تحتوى على عشرات التجميعات للكريدو و «الاجناس دايا» الخ . وتبين «مخطوطات ترنتينو» بالفعل عددا من القداسات الكاملة أو المستوفاة ، حاول فيها الموسيقى تناول الاقسام الخمسة ككل متكامل ومترايط . وتوطدت الوحدة الأسلوبية والطقوسية لهذا الفن الدينى الجديد ، بعد تجديد النظر الى هذه الالحان الجريجورانية . وفى نفس الوقت ، بثت الالحان البوليفونية للاقسام المتغيرة فى القداس *Proprium Missae* حياة جديدة فى الاشكال الطقوسية التى ظلت بلا تغيير منذ عهد الاورجانا .

لم يغفل موسيقيو أوائل القرن الخامس عشر «الموتيت» : القلب الفنى الذى استهوى العصر القوطى . ويتبين من العدد الوفير من الموتيتات التى ألفها وفقا للأسلوب القوطى «دوفاي» وغيره من اعلام المدرسة البورجونية ، وكذلك الموسيقيون الايطاليون والانجليز فى العصر ، استمرار تمتع هذه التقاليد القوطية بالحياة ، وخففت المؤثرات الايطالية والانجليزية من صرامة الخصائص الانشائية ، وجهامتها ، فى الموتيت القديم ، وذات الميلودية التى ظهرت فى الأغاني البوليفونية غمرت المقطوعات الجديدة . وتحول الموتيت على يد البورجونيين الى قالب من الموسيقى الاحتفالية الوقورة التى تعرض فى حفلات التتويج ، وبعد توقيع معاهدات السلام وتكريس الكنائس الجديدة ، والزيجات الكبرى كان هناك حاجز محدد بين موسيقى الكنيسة والفن الموسيقى فى القصور ، ولكن الموتيت لم يتبع أى جانب منهما ، وشغل مكانا وسطا بين الاثنين ، فكان يقوم بدور مزدوج ، يشارك من ناحية فى «الموسيقى العائلية» الروحانية التى تغنى بالنازل بقصد التهذيب الدينى والتأمل ، كما يشارك فى الموسيقى الاحتفالية التى تعرض فى المناسبات العامة . ومع ان التأثير الايطالى والانجليزى واضح فى الموسيقى البورجونية ، فقد استمر الحرص على الاتجاه القوطى الداعى الى انشاء فن معمارى متوازن الى حد كبير . وترتب على ذلك ظهور قالب منسق بصورة ملحوظة ، وتطلب تجدد الاهتمام باستعمال «الكانتوس فيرموس» ظهور سطر أساسى حق «للباحص» يضطلع بدور مقابل «للتنور» ، ويقع تحت سطره .

فى الربع الثالث من القرن التف حول دوفاي فى شيخوخته عدد من الاتباع فى كامبراي ، حيث أصبحت الكاتدرائية أهم مركز للموسيقى البوليفونية . والمركز الهام الآخر الذى اجتذب دارسين عديدين هو بلاط ديجون . وعلمه الرائد



« فيل بينشوا » ( ١٤٠٠ - ١٤٦٠ ) الذى جرت العادة على ذكر اسمه مقرونا برئيس الموسيقى فى كامبراي . ويعد واحدا من أوائل موسيقى عصره ، ونبشوا كمؤلف لأغاني دنيوية ( شانسونات ) فنان بارع الى أقصى حد . ألحانه نضرة ناعمة وتكشف بسطورها الثلاثة عن أستاذية ومهارة فى المزج بين الحليات الجارية والالحان الأثيرية المياسة .

### نهوض الأسلوب القوطى الجديد

كان جيل شباب الموسيقيين المتلف حول الأساتذة الاعلام ، من المنتمين أساسا الى البلاد الواطئة وهناك بدأ التأثير الفلمنكى وتأثير البلاد الواطئة يفصح عن نفسه بصورة محددة المعالم . وبعد ان شعرت عبقرية روما بالانهك أخرجهم استمرت قرونا طويلة ، استسلمت للمؤثرات الجرمانية التى كانت مازالت فتية قوية تتوق لاحتلال مكانتها فى عالم الموسيقى . ولقن الأساتذة تلاميذهم من صغار الموسيقيين الأسلوب البورغونى المعتمد أساسا على الاغنية البوليفونية المصحوبة ، غير ان هذا الجيل قد فقد الاتصال بالروح القوطية الفرنسية فى أواخر عهدها : الروح التى كانت قد بدأت تختفى فى آخر أعمال دوفاي ، ولم تعد الاغنية المصحوبة أداة لافكارهم الموسيقية ، وخلفها أسلوب كورالى بوليفونى ، لم يؤثر سطورا لحنيا على آخر ، ولكنه وزع فيض البوليفونية على الاسطر المتعددة بالعدل والقسطاس .

يمثل هذا الاتجاه تغيرا أسلوبيا عظيم الأهمية . فمنذ ذلك الحين ، أصبح كل سطر لحنى من كيان عضوى موسيقى متكامل له دور يؤديه ، ويتبادل العون مع باقى الاجزاء ، وتختلف هذه الحالة عن الاستقلال البوليفونى المطلق فى الموسيقى القوطية وكذلك عن البوليفونية المصحوبة فى أواخر القوطية . انها شىء مستحدث : فن قوطى روحى كامل الاتزان ، يسوده النظام بلا حدود محددة . خلال أواخر القوطية وعصر البورغونيين استمرت حرارة المشاعر الدينية ، والزهة ، مع الميل الواضح الى الصوفية فى الفلسفة والفنون . ففى الوقت الذى عرفت ايطاليا فيه عجائب الكوتروشنتو ( القرن الخامس عشر ) ، ظهرت شخصيات قبيحة الى درجة كبرى ، شوه وجوها الجذب الدينى ، وعجائز نحيلة شحباء ، وشيوخ مصابون بالكساح عند «روجيه فان ديرفايدين» فكانت أشبه بالعلامات الاولى لهزة زلزال بعيد . ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت فى الموسيقى نفس الاعراض التى تميز بها التصوير الفلمنكى - دقة الواقعية ومظاهر التعالم ، والجري وراء المشكلات ، وعنقوان الروح الدينية - وغنى عن البيان ما حدث من اختفاء كامل لصرامة البناء الايقاعى فى الموتيت القوطية القديمة . ويصادفنا فى اعمال تلاميذ دوفاي نوع بعيد



الاختلاف ، فلقد افسح النظام العقلاني للقوطية المجال امام نسيج بوليفونى رائع النغم ، متباين مع موسيقى المدرسة البورغونية الاقدم برصانتها والمعية ايقاعاتها ، ومع هذا ففي عالم المؤلفات الغنائية وفن الشانسون البراق ، خلق الاسلوب البورغونى المتأخر نموذجا من الجمال الهش الذى استمر فى البقاء حتى جاء القرن السادس عشر ، ورجع الاتباع القلمنكيون لدوقائى وبنشوا الى المصادر الباكورة ، ونبت فنهم من المغنى المرتجل القديم « اللديشانت » و « الفوبوردون » . ويدلنا وجود الفوبوردون الكامن فى هذا الفن على استبعاد النظرة القوطية الى البوليفونية بطوابقها المنفصلة التى مثل كل طابق فيها بعدين خاصين به . غير الفوبوردون التنوع الايقاعى للسطور المختلفة، وحولها الى نظام اكثر تجانسا يسمح بادخال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » - الذى كان فيما سبق دعامة للبناء الموسيقى كله - فى السطور الوسطى . وادى هذا الى ظهور انواع عديدة من الامكانيات ، بعد ان اصبح « الكانتوس فيرموس » قادرا على الظهور اما فى سطر « التنور » ، او على التنقل من سطر لآخر ، كما ان استخدام اثنين من الكانتوس فيرموس لم يعد امرا نادرا . وسمح التفاعل بين الاسطر ، وتبادل التبعية بينهما بانطلاق الافكار . فساعد تنقلها من سطر لآخر ، وشغلها لشتى جوانب البناء على احداث تجسيم موسيقى لا يختلف عن فكرة المنظور التى اعتمد عليها فن تصوير القرن الخامس عشر فى حل مشكلاته .

ورغم ان التعبير عن الجو الفكرى « للكواتروشنتو » ( القرن الخامس عشر ) واتجاهاته قد حدث بادية ذى بدء فى الفنون التشكيلية وفن العمارة وأدرك المؤرخون فى هذين المجالين ، - لا فى الموسيقى والادب - النظرة الجديدة للعالم منعكسة بكل ابعادها . رغم كل هذا لم يكن المظهر العلمى والنظري لفن النهضة مجرد اعتراف اكايدى باصول الخلق الفنى ، وقواعده ولكنه كان الجوهر المميز لفن النهضة ، بعد التعبير عنه بوضوح ملموس فى الكواتروشنتو . وارتبط الموضوع الان بما يمثله برابطة خاضعة لقواعد صارمة . وفقدت الصورة المرئية غموض الرؤى الذاتية وابهامها ، واكتسبت يقينا مماثلا ليقين التعاريف الرياضية ، وانشغل المصورون جميعا بالكشف العلمى واستغلال المنظور ، وقاموا بالقياس والتخطيط والمسح والتركيب باحثين بلا انقطاع عن التمثيل الصحيح للاشياء ، وبدا لهم اختراع تصوير المنظور حقيقة هامة، وظهرت مطالب باضافة المنظور الى باقى الفنون. الاربعة الحرة *quadriviam* لم يشعر فنانون النهضة باى شك فى ارتفاع منزلتهم عن منزلة القدامى الذين لم تعرف اعمالهم المنظور . على ان القول باختراع الكواتروشنتو ( القرن الخامس عشر ) للمنظور عار من الصحة . فلقد عرفت المبادئ الهندسية الكامنة وراء خطوط المنظور منذ القدم ، فمن المؤكد ان المراجع العربية التى عرفها

اهل الفكر في عصر النهضة، قد نقلت هذه النظريات - وبخاصة بصريات اقليدس - الى الغرب في العصر الوسيط ، ولم تقم العصور الوسطى بأية محاولة للاستفادة من هذه الناحية العملية ، وهو أمر مدهش . اما الآن فقد كشفت محاولات الشمال في المنظور الخطي ، عن مشاعر مختلفة عن مشاعر ايطاليا في عصر النهضة عندما لم يمثل الهيكل المنظوري للخطوط أى ثبات هندسي ، ولكنه استمر يمثل الروح القوطية الحقة المشحونة بالدينامية الدائمة التطور والخلق وملء المكان . ويرجع الاختلاف بين تمثيل المكان في العهد الباكر بغير اعتماد على المنظور وتمثيله بالاعتماد عليه الى اكتمال وسائل الحرفة ، لا الى اختراع سبل جديدة . وكما انعكس كل ذلك بحق على الموسيقى ، التي اعتبرت حتى ذلك الحين خارج عالم الرينيسانس ، فكما ازدادت الصور الفنية « للكواترو شنتو » عمقا نتيجة لاتباعها فكرة المنظور ، حدث اتساع مماثل في الموسيقى ، في تعميق القرار ( الباص ) . وخلقت صورة نغمية جديدة دالة على العنفوان تباينت مع عالم البورغوانيين بسوداويته وغموضه وابهامه ، بفضل استغلال الأبعاد الخفية من الرنين الموسيقى بالاضافة الى سلاسة الغناء بلا تكلف المستورد من إنجلترا والذي حل محل زيف الغناء المتخاف falsetto . (\*) القديم .

أول عظماء اعلام هذا الفن الفلمنكي الجديد هو « يان فان اوكجيم » « في الفلاندرز من ١٤٢٥ - ١٤٣٠ ، وفي مدينة تور ١٤٩٥ » . ان كان له اثر بعيد والواقع ان الجيل الموسيقى التالي قد تعلم كله على يديه . واشاد به المؤلفون الموسيقيون في موتيتاتهم ، وأهدى كبار كتاب النظريات أعمالهم اليه ، وأطلق عليه زملاؤه المعجبون اسم « أمير الموسيقى » تعبيرا عن الود والمحبة حتى عندما كان في سن الشباب نسبيا . وحزن العالم الفني حزنا عميقا لوفاته فألف الموسيقيون الموتيتات لتمجيده ، واشترك الشعراء مع الفيلسوف ارازموس في ندبه ورثائه . ولقد تابع اوكجيم فن البورجونيين ، مع أنه أمضى معظم حياته خارج المجال المباشر لتأثير البورجونيين . وسار على هدى « دوفاي » « غير انه حول اسلوب دوفاي المبسط الى بوليفونية طليقة لا تعرف القوالب . وتلاشت عنده القفلات القاطعة في الاسلوب البورغوني ، وتحولت الى موسيقى منطلقة متموجة بلا حدود ، تغمر كل ما يواجهها في طريقها . هذه الروحانية الموسيقية التي احييت مرة اخرى الفن القوطي بكل ما فيه من خيال وثناء ، تشع من اعمال معاصري اوكجيم ، وتلاميذه ياكوب أوبرخت ( ١٤٣٠ - ١٥٠٥ ) وجاسبار فان فيريبكة ( ١٤٤٠ - ؟ ) وانطوائ بسنوا ( مات ١٤٩٢ ) ، مع الاكتفاء بذكر ابرز هؤلاء الاعلام الكثرين .

(\*) الارتفاع بصوت غناء التينور في اصطناع صوت اقرب الى الصوت النسائي

المتخف .

يكشف أسلوب أو كجيم الناضج عن حرص على الموازنة البوليفونية والتوازن فى مداولة الكورس مكتملا ومجزأ . اجتمعت عنده دقة اتباع المقامات الكنسية بلغة موسيقية مهية تتبع النص اعتمادا على شعور فنى صادق ، وتتوافق دائما مع حاجات الطقوس ، فكان واحدا من أبرز موسيقيي الكنيسة فى كل عهد . قصر أو كجيم وزمرته الأسلوب البوليفونى الجديد على موسيقى الكنيسة ، واقتربوا من اتباع النماذج البورغونية فى شانسوناتهم الدنيوية . وهكذا اتسع الاختلاف بين الموسيقى الدينية وفن القصور ، وتركز الأسلوب الموسيقى الدينى حول الألحان البوليفونية للقداس الذى أصبح الآن اسمى قالب فى الفن الموسيقى . ومن بين الخصائص التى تميز بها الفن البوليفونى البورغونى الثلمنكى استعمال لحن ثابت ( كانتوس فيرموس ) من الانغام الدنيوية .

بدأ الاحتفاظ بالكانتوس فيرموس عند بعض المؤرخين أمرا ضروريا أو خيط أريانا الذى ييسر للموسيقى الاهتداء الى طريقه وسط متاهة السطور الكونترابنطية ، ولكن الحقيقة ليست كذلك . فبوليفونية البلاد الواطئة البورغونية منحدره - كما رأينا - من الديسكانتوس أو الديشانت القديم وكان مؤلفوه يعتبرون اللحن المعطى *cantus prius factes* جوهر الفن الموسيقى . ولا يهدف الى أكثر من تزيين اللحن الدينى . ولو اردنا معرفة سر شيوخ « الكانتوس فيرموس » فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، علينا الا نتناول هذه المسألة من وجهة نظر القالب الموسيقى ، أو الجماليات أو الاخلاقيات . فعلى الرغم من استمرار بقاء السطور اللحنية المعطاة « للتنور » ، وعدم انقطاع ظهورها خلال القرون العديدة ، الا أن معنى الكانتوس فيرموس ، وغايته قد تغير ، بعد أن فقدت الألحان الجريجورانية حيويتها ، وأهميتها . ولم يعد اللحن المعطى عاملا روحيا أساسا ، وتحول الى أداة تيسر لباقي السطور عرض براعتها الفنية . وبعد أن فقد « الكانتوس » أهميته الروحية ، ولم يعد يزيد عن مبدأ فى البناء الفنى ، أصبح أصل « الكانتوس فيرموس » مسألة غير ذات بال . فبمجرد انتقاء اللحن ، يبنى القداس بأكمله عليه ، ويسمى بأسم كلماته الاولى ، وهكذا أصبح لدينا قداسات تدعى *Salve Regine* و *Ave Marie Stelle* و *Da Pacem* الخ هذه المنجزات على كانتوس فيرموس ذى لحن دينى واضح « وأن كانت هناك دراسات عديدة قد اعتمدت على الاغانى الشعبية ونغمات « الشانسبون » مثل

و *Adieu mes Amours* و *Mio Malheur Me Bal* و *Baisez moi* و *Marito Mi Ha Infanto*

الخ . ولاقت بعض هذه الألحان الدنيوية استحسانا كبيرا لدى موسيقيي القرنين الخامس عشر والسادس عشر واستخدمت كما حدث فى حالة



*l'homme Armé* كانتوس فيرموس عند رهط من الموسيقيين  
في الحالات غير العادية التي كان الموسيقى لا يستعير « كانتوس  
بريوس فاكتوس » فانه كان يؤلفه بنفسه ويسمى عمله *Missa sine namine*  
وتسمى النوتات المختلفة للحن التنور المخترع وفقا لمقاطع التهجية ، كما هو الحال  
في قداس جوسكان ( لا - صول - فا - ري ) .

ربما بدا لغير المتمرس استعمال الالحان الدنيوية كأساس لاسمى  
للنجزات الدينية أمرا غريبا - أن لم يكن سخيفا - وانتقص كثير من الكتاب  
هذا الفعل ووصموه بالدنس ، غير أن هذا لايعنى اتهام الفنان الموسيقى في  
عصر النهضة بجريمة بعيدة كل البعد عن عقليته . فلن يستطيع التعرف على  
الاغنيات الدنيوية المحتواة في هذا « الكانتوس فيرموس » غير الخبراء  
المدرسين وحدهم . واعتمدت اتهامات ، وشكايات أولئك الذين استنكروا  
البوليفونية استنكارا كاملا ، بسبب هذه العناصر الدنيوية « على اعتراضات  
دينية ونظرية أكثر من اعتمادها على عدم الرضا عن التأثير الفعلى  
للموسيقى » . لم تكن هذه الالحان تستعمل في شكلها الاصلى مع كلماتها  
الاصلية ، ولكنها كانت تدمج في سطر التنور ، وتفاعلت نتيجة لذلك مع السطور  
الآخرى . فضلا عن ذلك - فان ايقاعاتها تتغير وتمزج بايقاعات أخرى . وحتى في  
حالات امكان التعرف الى اللحن الدنيوى ، لم ير المستمعون في ذلك أى  
قدنيس . فلم يكن عالمهم الفكرى - كعالمنا - قد انقسم انقساما حادا الى  
دينى ودنيوى ، ولكنهم على العكس قد يرون في ذلك تشريفا للاغنية الدنيوية ،  
لأن دمجها بالقداس يعلى من شأنها ويضفى عليها مسحة روحية . وبوجه  
عام ، كانت أهمية الكلمات ثانوية ، بعد أن قل تكرار النص اللاتينى الثابت  
في القرن السادس عشر ، الذى لجأ الى أنواع مختلفة من طقوس الكتاب  
في القداس ان هذا يعلل ارتفاع شأن الموتيت اللاتينى الجديد  
المقدس ، أو الشعر اللاتينى الحر ، ومن الطريف ملاحظة كيف أحدث تكرار اللحن  
الموسيقى لنفس النص موقفا مماثلا في الاوبرا الباكرا .

اعتدنا في الماضى الاعتقاد بأن موسيقى القرن الخامس عشر البوليفونية  
الجملة التعقيد ظاهرة لا تمثل روح العصر تمثيلا فعليا . وان كانت موسيقى  
الكواترو شنتو ( القرن ١٥ ) في الحق فنا مكتملا مستوفيا ، له مزاياه الخاصة  
به . ولا اختلاف من حيث الخطأ بين القول بعقاقة روح هذا العصر ، أو أنه  
كان مجرد تباشير لعصر النهضة وبين وصف مصوريه « بالبدايين » .  
فهل يصح وصف روح البحث الغضة التي تميز بها هذا العصر بالبداية ؟  
ان الرومانتيكية مسئولة عن بخس حق القرن الخامس عشر ، والظن بأنه أقل  
قدرا من القرن السادس عشر ( الشنكواشنتو ) « الذى أصبح مرادفا لا سم



النهضة (الرينسانس) . حقاً ان الامر يختلف بالنسبة للأنواع الأكثر شعبية عن الموسيقى الدنيوية ، ولكن الناس الذين كانوا يترنمون بأغاني الشارع الطليقة « كالفيلاويل » و « الفروتولا » ، كانوا يعشقون ويعجبون بالفن الكبير للجهايزة ، وحاولوا تقليده على طريقتهم ، كما يشهد بذلك فن أساطين الغناء ( المايسترز ينجر ) المعتمد على الدراسة : لقد بدا التصوير في نظر « ليوناردو دافنشي » اسمى الفنون الفنون قاطبة ، لأنه « علم » ، اما النحت ففن الى *arte mecanissima* . وعنى بذلك - بطبيعة الحال - « ان القدرة على الايحاء بوجود ثلاثة ابعاد مع الاعتماد على بعدين فقط ، فن اسمى من مجرد المحاكاة ونقل شئ موجود في الطبيعة بنفس هيئته » . وعبرت الموسيقى باخلاص عن هذا الجانب العلمى للفن ، الذى كان عصر النهضة ينشده . والحق ان تقنية الموسيقيين البورجونيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين قد فاقت كل وصف . فلقد استعملت شتى الأنواع التى يمكن تخيلها من « الكانون » المقلوب وخياله فى المرأة ومشية السرطان القهقرى ، واتخذت المؤلفات الموسيقية شكل الالغاز لزيادة الامور تعقيدا ، فكان من المتعذر اداؤها دون فهم صحيح للمعنى الذى يتجه اليه .

يذكرنا هذا الفن الاريب المعقد بان أصل كلمة *componete* التى اخذنا منها الكلمة الدالة على التأليف الموسيقى *composition* ، هو التجميع ، والحق انه قد أعيد عند التمهيد لهذه الحقبة من التاريخ استعمال العبارة المؤنية: المصطنعات الكانونية لموسيقى الاراضى الواطئة . على أنه الى جانب براعة الصنعة وعظمتها ، قد كشفت هذه المنجزات عن خيال ملهم وذوق . ولا اختلاف بين تجاهل هذه الخصائص ووصف « فن الفوجة » لباخ بأنها مجموعة من تمرينات الكونترابنت . هذه الحالة دليل على عدم معرفتنا لعالم من التعبير بعيد عنا . وهذا أمر شبيه لما يحدث فى فروع كثيرة من الفنون والآداب . فالمستمع الحديث يتناسى دائما عدم جواز - واستحالة - الحكم على مظاهر فن مضى بالرجوع الى معايير الحياة الموسيقية الحالية .

وكان أهم من الفرتيوزية الكانونية ، التقدم المنهجى لمبدأ فنى فى التأليف يعرف « بالمحاكاة المتصلة » . وفيه يكرر الصوت أو السطر اللحنى فقرة لحنية سبق لصوت آخر تقديمها . ولا يعنى هذا التكرار النسخ الحرفى للجملة المعروضة الاولى ، كما يحدث فى المحاكاة الحرفية فى « الكانون » اذ كان ذلك النسخ يتحقق بطريقة أقرب الى التحرر ، مع المحافظة بقدر على الايقاع والاطار العام للفقرة الاصلية . ونجحت هذه الطريقة المستحدثة للنمو اللحنى - التى تعتمد على المحاكاة - فى تحقيق اتصال النسيج اللحنى ووضع مبدأ فى التماسك ظل منذ بداية عهده ركنا هاما فى فن البناء

الموسيقى . ظهرت بدايات متروسة « للمحاكاة عند أوائل البورجونيين ووقع على عاتق أوكجيم ومدرسته عبء النهوض بهذا المبدأ ، وتصويبه الى عنصر ذي أهمية أساسية في الأسلوب . وهكذا أصبحت الكلمات الاستهلالية في كل سطر ، والكلمات الهامة في النص تنتقل مصحوبة بنفس المادة اللحنية خلال كل السطور . واجتذبت هذه الألحان الانتباه بعد تكرارها على هذا الوجه وظهورها في مواضع متفرقة ، وزادت أهمية وتأثيرا . وأسفرت هذه المبادئ المستخدمة في التأليف الموسيقي عن ظهور موسيقى شابهت في عدم توقفها عن الجريان ، وتزمتها ، غيبات الطقوس الكاثوليكية بانطلاقها وعدم تحديدها . فهذه الموسيقى مشبعة بنفس روح التقوى الحديثة *devotio moderna* التي تشع من أعمال توماس آكمبيس . وما يخمر نسيج سطور قداسات أوكجيم الكونترابنطية هو نفس رقة روح الورع والمدعة ، وعبير اللادنيوية التي تفيض بها اللغة اللاتينية العقر « الاقتداء » بالمسيح *Imitatio Christi* استمر اعتماد تيار الخلق الفني ، على جانب حدسي تغذى على التقاليد القوطية ، رغم تدرجه على المبادئ العقلانية في البناء والتناسب ، وانطلق جنبا الى جنب « الفن العلمي » مؤثرا في الناحية النظرية ، وباعثا فيها الحياة ومخففا من صرامتها .

بعد نهاية القرن الرابع عشر ، اتخذت الجماليات الواقعية الصدارة بين المشكلات التي شغلت اذهان الفنانين والمفكرين . والعلاقة واضحة بين الواقعية وعصر النهضة . فان معنى اعتقاد المسيحية بان الحياة مجرد اعداد للابدية هو ازدياد عالم التجربة ، أي الاتجاه الذي انعكس في أعمال فناني العصور الوسطى . اما الرينسانس في باكورتته فقد اتجه الى تخفيف التركيز على الآخرة ، وأسفر ذلك عن ظهور آثار سريعة للاهتمام بالعالم الواقعي . وخفت حدة التعارض بين الجسد والروح ، ولم يسمح للشعر الموجود بحجب جمال الكون . وتجاوبا مع الفلسفة الجديدة ، زينت الصور المقدسة بالازهار والاشجار والحيوانات والصخور والسحب . وارضى هذا ادواق أبناء الطبقة المتوسطة الذين كانوا قليلي الميل الى الزهد ، وأقرب الى حب الاستطلاع والبراعة ، ويهتمهم رؤية أشياء مألوفة كالادميين والمناظر الطبيعية ، ومحك قدرة الفنان عندهم براعته في اظهار الواقع . وتحولت الوجوه التجريدية في الفن الوسيط الى شخصيات محددة السمات . وظهر « البورتريه » في فن التصوير ، وصورت الموضوعات الثانوية والتافهة في خلفية الصورة بحرص وعناية ، حتى كادت هذه العناصر تتفوق في النهاية على الموضوعات الأساسية ، فمن المستطاع لمح قطرات الندى المتلألئة فوق كل عشب من الاعشاب ، وصورت كل شجرة في لحية أباء الكنيسة ، بدقة الصورة الفوتوغرافية . فهو فن واقعي يمثل البورجوازية .

اثبتت مقدرة الجرمان وصلابتهم التي تجلت في فن عمارة الشمال والحفر على الخشب تفوقهم على العبقريّة اللاتينية الأكثر ولعا بالغيبيات في الصلاحية للواقعية . وبلغ المصورون الفلمنكيون ذروة في واقعية تمثيل الأشياء لم يتفوق عليها قط ، أما الايطاليون ، فيعكس كفاحهم في سبيل ايجاد حل للمنظور والخطوط نفس الاتجاه الهادف الى اظهار الموضوعات الطبيعية في صورتها الفردية المباشرة : الاتجاه الذي بلغ الذروة في القرن الخامس عشر ( الكواتروشنتو ) ، وكشف عن خصائص لا تشترك الا في النزر اليسير مع عصر في ذروته . على ان الواقعية لم تكن غاية في ذاتها . انها كانت مجرد مرحلة انتقالية في تطور الاسلوب الفني ، ولا تمثل خلاصة حضارة العصر . وتظهر الواقعية بمعناها الحرفي في المظاهر الثانوية العابرة للفن بوجه خاص ، وكانت تركز عادة على هذه الجوانب . ولكن الفن الذي ينشد غاية سامية مرغم على الخلاص من الواقعية . وان كان من المحتم عودة ظهورها عندما تضمحل الروح الهادية لهذا الفن وفكرته . ظهرت الواقعية في مطالع عودة الحضارة الكبرى الى صباها ، وصاحبيتها لبعض الطريق ، ثم خبا اثرها ، وتراجعت الى الوراء ، وحدث هذا في نهاية العصر القوطي ، وتكرر في نهاية عصر النهضة

من الميسور لنا تتبع مظاهر الواقعية في الفنون التشكيلية ، وان تعذر قبول نفس الشيء عن الموسيقى . ومع هذا فقد تم التعبير عن نفس هذه التيارات في الموسيقى في صورة غير مختلفة ، وظهرت الواقعية حينئذ في شكل تصوير موسيقى للنص : وطبق أوكجيم ومدرسته هذت النزعة على أدق التفاصيل ، فكانوا يلاحظون طريقة الكلام ، وينبهون الى مواطن الذعر الطبيعي ، وخصائصه ، ومقداره ، وكيفية تأثيره بمختلف المشاعر ثم يستنسخون كل هذه الأشياء ويحولونها الى موسيقى ، محاولين التعبير في الحائهم عن الفرح والسرور والحنان والكراهية والاستسلام والمجون ، ومن المدهش حقا ملاحظة مدى جلدتهم في تجميع أدق الشذرات وصقلها عند محاولة تفسير معنى النص ، واستفادوا من كل مافى الكلمات من مواضع تسمح بمحاكاتها بصورة جذابة خلابة . فأمكن التعبير بالموسيقى عن الحركة وفتح العينين والخشوع . ويسوقنا بعض هذا التعبير الى نواح لن نستطيع ادراك مغزاها . فعلى سبيل المثال في الحنايات التي يتحدث فيها النص عن الليل أو الظلمة ، يختار المؤلف الموسيقى للتعبير عن هذا المعنى النوتات السوداء وحدها . كما يحاول الاشعار بمعنى الابدبة باستعمال نوتات طويلة مسحوبة . ان كل شيء اذن يمكن للموسيقى التعبير عنه اعتمادا على مثل هذه السبل . والحق اننا نشاهد من بين الموضوعات الأكثر ابتعادا عن المألوف وصفا لشجرة عائلة المسيح بصورة بالموسيقى .



واستمعنا بالمحاكاة الكانونية فى تفسير النصوص ، وان كان ما حدث هنا قد شابه ما تعرض له الاصطناع الكانونى ذاته . فلقد مرت الواقعية بمرحلة تطور . وكما حدث فى الادب ، اختفت واقعية العصر الباكر الشديد التدقيق .

## هجرة الموسيقيين الفلمنكيين - الموسيقى الايطالية فى القرن الخامس عشر - ظهور المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين

بعد ان استوطنت الموسيقى فى جيل دوفاي المسن فى البلاد الواطئة واصبح نشاطها وقفا عليها ، بدأت فى نهاية سبعينات القرن الخامس عشر هجرة جديدة للموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا . ولقد سبق ان عرف المغنون والموسيقيون الفلمنكيون هناك بعد ان تعرف اليهم البابا فى افينيون . اما الآن فقد جاءت فى اعقاب الزيارات الفردية للموسيقيين والمغنين الفلمنكيين الى ايطاليا زيارات قامت بها جموع صغيرة من الموسيقيين . وابتداء من حوالى سنة ١٤٣٠ بدأت الموسيقى البورغورنية ( اغانيها بخاصة ) تؤثر فى الفن الموسيقى الايطالى، وتعيد تأليفه . واقبل الايطاليون بنهم على ممارسة الفوبوردون واعقب ذلك اتباع نمط البناء البورجونى ذى السطور الاربعة أيضا . هذه الحقيقة عظيمة الاهمية . فمنذ ذلك الحين ظلت الالمان ذات السطور الاربعة اساس البناء الموسيقى . وارتفع شأن روما كمركز لموسيقى الكنيسة . وزحف المغنون والموسيقيون الى ايطاليا بعد أن اجتذبتهم السياسة الفنية للبابوات ، والعروض الطقوسية الفخيمة والانطلاق الفطرى للموسيقى الايطالية الشعبية ، وبهاء الحياة فى عصر النهضة . ثم عادوا فيما بعد الى ديارهم مشبعين بفتنة روح ايطاليا . وصحبت الموجة الموسيقية الكبرى اعادة لتنظيم المنظمات الموسيقية ، وتنسيقها ، وحدثت أهم هذه التغيرات فى المقر البابوى ، فبدأ اعادة بناء كنيسة القديس بطرس ، وقام البابا سكستوس الرابع ببناء مصلى الستيني ( ١٤٧٣ ) . التى سميت بأسمه ، وكانت رسالتها فى الاصل العمل كمصلى ملحق بكنيسة القديس بطرس ، ثم أصبحت من أعظم امجاد الفاتيكان . وانتقل الكورس البابوى ، ربيب « السكولا الجريجوريانية » الى هناك ، وأصبح يسمى « بالكابيللاسكستينا » واحتضنته منذ ذلك الحين حرارة رعاية البابوات . وشيد البابا سكستوس الرابع مدرسة للكورس بكنيسة القديس بطرس ، اكتمل تنظيمها فى عهد جوليوس الثانى سنة ١٥١٢ ، وكانت تقيم فى مصلى يدعى مصلى جونيا ، ومن أهدافها تدريب المغنين الايطاليين ، بعد ان ازداد اعتماد الكورس البابوى على الاجانب وبخاصة المغنين الفلمنكيين .



تكشف اثر البورغونيين والانجليز على الموسيقى الايطالية بكل وضوح  
ابتداء من الربع الاول من القرن الخامس عشر - ويكفينا في هذا الشأن ذكر  
وفرة مخطوطات دنستابل ودوفاي وآخرين التي عثر عليها في شمال ايطاليا -  
وان كان هذا النوع من الفن الموسيقى المعروف « بدسامته » ، و « علمه » كان  
بطيئا للغاية في تقدمه . بعد انقضاء الحقبة المتألقة « للفن الجديد » ، وانتهاء عهد  
عظماء الشعراء الثلاثة في بداية عصر النهضة فقد الشعر الايطالي - مثل الموسيقى -  
قوته الدافقة ، وانحدر الى مقلدات « بتراركية » جذباء نوعا . فتعددت مقطوعات  
الصونيت و « الكانزوني » و « التريزيتي » واختفت الاغاني الشاعرية القصيرة .  
ويرجع الفضل في اعادة احياء هذا الشعر المغالى في صقله الى لورنزودي  
مديشي ( ١٤٤٩ - ١٤٩٢ ) - الذي يوضع الى جانب أفضل شعراء النهضة  
الايطاليين - والى مجموعة الشعراء البارزين الملتفين حوله . وساعد على تحقيق  
هذا الاحياء ، الفن الشعبي الذي اعتاد القيام بهذا الدور . يعكس شعر لورنزو  
تقدير العلم والكلاسيكية ، الذي عرف عن عصره ، ونجح لورنزو في تكييف هذه  
العناصر الى اعظم قدر ، حتى تناسب الشعر الايطالي ، وانتفخ الشعر الغنائي  
الجديد من فرط ما فيه من حشو اللغة الدارجة *Lingua Volgate* بعد حداثة  
انتصارها ، وخروجها ظافرة من الصراع الطويل مع اللغة الكلاسيكية ، وبذلك  
بدا شعر غنائي فيه نضارة وفحولة . وسرعان ما اقتدى بالمثل الذي ضربه لورنزو  
دي مديتشي - وبخاصة في قصور امراء جنوب ايطاليا . وهناك ظهر  
نوع موسيقى له طابع شعبي ساحر ، ابتعد عن البوليفونية الفلمنيكية بنفس  
قدر ابتعاده عن « الشانسون » الفرنسية البورجونية .

تضم « الفروتولا » وهو الاسم الذي اطلق على النوع الجديد ( وتعني قصة  
مسلية قصيرة تغنى ) عددا من الاغاني الشعبية بينها « البالاتا »  
و « الباريسيليتا » ، وثمة اوجه شبه بين « البالاتا » و « الفروتولا » ، وان اختلفتا  
اختلافا أساسيا واحدا ، ففي الفروتولا ، يراعى بكل دقة اتباع وزن مطرد بفواصل  
ثمانية . وجعلت رهافة احساس الايطاليين بالشكل من الفروتولا اداة مناسبة  
للغاية للاغنية الاستروفية . واتبع فيها نفس اطراد الوزن والشطرات الموجزة  
التي اثبتت نجاحها في المدائح ( اللاودي ) ومن المستطاع ادراك توثيق العلاقة  
بين الفروتولا واللاودي من القدرة على الاستعاضة عن لحن من اى منهما بلحن  
من الأخرى ، دون مواجهة اية صعوبة . وتوضع على الكثير من مقطوعات  
اللاودي العبارة الآتية : تغنى مثل « الكانزوتي » ( ويذكر اسمها ) والصوت  
المهيمن على الفروتولا هو أعلى الاصوات ، ومن هنا سمي « بالسوبرانر »  
وتتألف من السطور الأخرى كتلا هارمونية بسيطة ، مرتبة ترتيبا رأسيا واضح  
التحديد ، ومما يشهد بالشعبية الهائلة التي حظيت بها الفروتولا المؤلفات

العديدة التي نشسرت فى أول عهد الموسيقى بالطباعة ( السنوات الاولى من القرن السادس عشر ) . ولكن هذه الشعبية كان لها جانبها السىء ، ومن هنا تعرضت الفروتولا للانتقاص بسبب انتاجها على نطاق واسع ، فلقد اظهر الشاعر الثمانى المقاطع الطليق استعدادا كبيرا للتجاوب مع الصنعة التافهة الرخيصة ، وهكذا تدهور شكل شعري موسيقى نشأ وبلغ ذروته فى القصور الارستقراطية الى مبتذلات أغانى الشارع عندما ترك أمر رعايته لآلاف الشعراء الشعبيين . ومع هذا فلم تتعرض موسيقاه لنفس الانحدار . اذ كان مؤلفوها من عيار اسسمى ، كما يتبين من تكليف الناشر بتروتشى موسيقيين ممتازين للعمل فى دار نشره ، وتمثل المجموعات التي نشرها افضل ما ظهر من هذا النوع .

اجتذبت زوار الشمال هذه الموسيقى بتألقها وبساطتها ، غير انها اوقعتهم فى حيرة . فلقد اذهلهم اشعاعها ويسرها بعد اعتيادهم تعقيد المعمار البوليفونى ، وتشبعهم بالروحانيات الجرمانية . على انهم لم يتمكنوا من الافلات من تأثير رخامة ايقاع الفروتولا وخفة الحانها . وبدأ فى التسرب الى فنهم التأثير الايطالى ، الملحوظ بالفعل عند دنستابل ودوفاي ، وان كان قد احتجب مؤقتا فى العهد التالى لدوفاي . ومن جهة اخرى ، فقد أثر فن الزوار الفلمنكيين على الايطاليين تأثيرا عميقا ولكن مضت عشرات السنين حتى استطاع الانعكاس فى موسيقاهم ، واتجه موسيقيو الشمال النازحون الى ايطاليا ، بعقليتهم العالمية الى صقل الاشكال الوطنية من الموسيقى ، ولكنهم لم ينسوا مكانتهم العليا فى فن الكونترابنط ، ومن ثم تحولت على أيديهم الفروتولا - الشكل الشعبى - الى فن موسيقى ، وتغلبت معرفتهم العالية بالاغانى الجماعية على بساطة هارمونيات الايطاليين .

واتبعت ردود فعلهم للفن الايطالى اتجاهات شتى ، تأثرت بها نظرتهم الى الموسيقى تأثرا بالغا ، واستطاع هنريك ايزاك ( ١٤٥٠ - ١٥١٧ ) أعظم موسيقي عصره تعددا فى الجوانب - الاحاطة بالقوالب الايطالية وملاها بموسيقى سامية تشرف أى موسيقى من أهل ايطاليا ، وكان قد فزح من موطنه فى الفلاندرز ليخلف سكوراشالوبى فى بلاط لورنزو دى مديشى حوالى سنة ١٤٨٠ - فى أمانتها فى التعبير عن الروح القومية . أما رد فعل أوبرخت ، فجاء مختلفا . فلقد ايقظ مافى الفروتولا من ايقاع نابض وهارمونية بعيدة عن الكلفة ، الذكريات الكامنة فى فؤاده من موسيقى شعبه ، واستطاع هذا الاستاذ التقدير فى الأسلوب الفلمنكى ، الملم بأوثق اسرار البوليفونية ، الابتعاد نهائيا عن بوليفونية الأسطر اللحنية الخالصة لمدرسة أوكجيم . واحتفظ

ايزاك بروحانيته الدينية العميقة ، مع رثين جديد قد اتبعث من قداساته وموتياته ، وكشف عن بناء واضح متوازن الفقرات مستند الى هارمونيات راسخة قربت الموسيقى من المثل الاعلى الذى نشده عصر النهضة . انحدرفن اوبرخت كله من الموسيقى الشعبية التى اضفت حتى على ابعاد مؤلفاته روحانية لمساة انسانية دنيوية . وكشف الجمع بين هارمونيات هذا الفن الجليل ، الاشبه بالابهاء ذات العمدة ودقائق البوليفونية الفلمنكية عن ظهور اسلوب يمثل عصر جديد . كان الكوتروشنو ( الخامس عشر ) يقترب من نهايته ، ولكن قبل ان تنتقل ثروة القرن السالف نهائيا الى خلفه اخرج القرن المحتضر عبقرية توجت كل ما سبقه من قرون ، وتجسمت فيها موسيقى عصر النهضة

حوالى سنة ١٤٥٠ ، ولد جوسكان ديبريه فى مقاطعة هينو ( والأصح حسب توقيعه Despraz . ولا يستبعد ان يكون اسمه الحقيقى جوزيه فان دير فايدن مثلما كان روجيه فان دير فايدن الرسام يدعى روجيه دى لباستير ) ، ومن المحتمل ان يكون قد ولد فى كوندية حيث مات ١٥٢١ . بدأ دراسته الموسيقية فى كورس الكاتدرائية لكنيسة القديس كونتان بمدينة سان كانتان ، وواصلها تحت اشراف أو كجيم . وعندما بدأت هجرة الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ، سافر جوسكان - وهو اسم تصغير لجوزيه كان ينعت به دائما من قبيل التدليل - فى صحبة جاسبار فان فيريبكة ، وامضى بضع سنوات فى مختلف قصور ايطاليا ، وفى المصلى البابوى . والظاهر انه التحق - بعد تركه للمصلى البابوى - بخدمة لويس الثانى عشر ملك فرنسا ، ثم تقاعد بعد زيارة اخرى لاطاليا زار فيها فيرارو ، واصبح رئيسا للكنيسة الكبرى فى كوندية . بعكس اسلوب جوسكان فى شبابه الخصائص المميزة لكل اتباع أو كجيم : غلبة الشكل البوليفونى ، مع الحرص على اتباعه حتى فى ادق التفاصيل ، والميل الى تجنب اى تعقيد للنسيج البوليفونى ، وتتميز اعماله - وفيها طابع موسيقى الآلات كأغلب منجزات القرن الخامس عشر الكورالية - بخصائص جديدة بالثناء . وتكشف عن مهارة فنية ملحوظة ، ولكنها لا تدل على مميزات ينفرد بها الموسيقى على اقرانه . فاغلبها عتيق نوعا ، بل اننا نلاحظ بينها موتيتات متعددة اللغات من التى ندر وجودها على هذا العهد المتأخر وولع البلدان الواطئة بالتصميمات الكانونية المعقدة واضح أيضا فى بعض المقطوعات التى تتطلب مهارة والدالة على فطنة فذة . ثم رحل جوسكان الى ايطاليا ، ونسى ابن الشمال الرصين ، الذى سبق ان بهره فن اوبرخت ، التيار الروحى لبوليفونية اسلافه وطبق كل ماله من براعة فى الصنعة على هذه الموسيقى السامية ، بتنوعها ووضوح معالمها وعمق انفعالها ، وبذلك أصبحت موسيقاه جوهر الفن الموسيقى لعصر النهضة ، وجوسكان هو خالق القداس



الجديد ، والموتيت الجديد والشانسون الجديد . ونلمح في هذه الاعمال اقترابا من المثل الأعلى « للاكابيللا » : ( غناء الكورس دون اصطحاب آلة موسيقية )

من بين اتباع أوكجيم وجوسكان عدد وفير من الموسيقيين المميزين اغلبهم من الفرنسيين : انطوان دي فيفان المسمى فليكس جودوكي : ( المقتدى الموفق بجوسكان ) واليزارجينييه المدعو كارينتراس ، - الذى لاقت مؤلفاته شعبية كبيرة استمرت بعد وفاته مدة طويلة حتى خلفتها فى الشهرة مؤلفات بالسترينا، واحجم المغنون عن التنازل عنها رغم صدور امر بتحريمها من السلطات العليا ، وفرانسوا دي لا يولا استاذ « بنفتيتو تشيليني » فى الموسيقى و « جان موتون » الذى لم تتفوق على اعماله سوى روائع استاذه جوسكان ، وغير ذلك آخرون ، تكرر فى أعمال هؤلاء الاعلام امتزاج طابع الجرمان والبلدان الواطئة ، بروح فرنسية ، علينا مرة اخرى ان نحذر بساطة عبارة من « ابناء البلدان الواطئة » . فلقد انتهى عهد احتكار الفلمنكيين والدلاد الواطئة الذى أعقب العصر البورغونى . ومن الآن فصاعدا ما نصادفه هو المدرسة الفرنسية الفلمنكية . ولقد واجهت الجيل الاصفى من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين مشكلات خطيرة . ومع انهم لم يتشبعوا بروح « شيخهم » ، واحاطته الشاملة ، الا انهم ساروا وراء فطرتهم فاتبعوا بوليفونية اسلافهم ، ولم يظهروا أى رغبة فى الابتعاد عن هذا الأسلوب ، وان كانوا قد عجزوا عن تجاهن الشعر الغنائى والالحان الايقاعية البديعة التى فاضت من ايطاليا . وحاولوا الوقوف فى وجه التيار الموسيقى المنطلق بلا ضابط ولا رابط واتبعوا سبلا عقلانية ، كوضوح القسمات و « السيمترية » ومنطق الفكرة الموسيقية ، واستطاعت هذه المستحدثات ، بالاضافة الى العلاقة الجديدة بين النص والموسيقى ، رسم الطريق لاسلوب الجيل الذى ظهر على المسرح بعد بدء القرن الجديد .

### مشكلات موسيقى الشنكواشنتو

( القرن السادس عشر )

مشكلات موسيقى « القرن السادس عشر » هى نفس مشكلات القرن السابق عليه ، اعتمدت جماليات النهضة كلها على التناسب والعلاقة بين مساحة واخرى . ولا تزيد العلاقة السيمترية عن واحدة من امكانات هذه العلاقات . على انه اذا اريد مقارنة المساحات المختلفة يتحتم على المرء ملاحظتها مجتمعة فى نفس الوقت . وعبر عن ذلك ليوناردو دافنشى - معاصر جوسكان العظيم وكان هو ذاته موسيقيا قديرا - عندما لاحظ كيف يحدث ادراك تناسب



« الأطراف » في آن واحد هارمونية ، تترك في العين أثر مماثلاً للآثر الذي تشعر به الأذن عند استماعها للموسيقى . لم يكن هذا التصور للتناسب معروفاً في العصر القوطي الذي كان يؤثر الإيقاع ودينامية الحركة في كل من فن العمارة والموسيقى . فالفنان القوطي كان يتصور المساحات في شكل تعاقب . أما عصر النهضة فقد استحدث تصور المساحات المتآنية ( المشتركة في مكان واحد ) . وكان العصر القوطي رغم عدم افتقاره إلى الاهتمام بالوجود الفعلي للأبعاد يراها كتعاقب زمني لأجزاء ومكونات . فلم يعن الحرص الدائم على إيجاد أدق علاقة تناسب وأكثرها إيقاعاً مجرد التلاعب الذكي بالأشكال ، ولكنه يدل على شدة الشعور بالتمثيل الواضح الدقيق لأحوال التناسب ، والتعبير عنها بالشكل . ومبدأ الهارمونية الذي بدأ في نظر عصر « النهضة » جوهر الجمال ، قائم أساساً على الكم ، ويتركز اهتمامه على النسبة والتوازن ، أما شتى الحاجات الخاصة بالكيف كاللون والروح والحالة . . الخ ، فما يحث على الاهتمام بها هو الرغبة في الدقة والصدق ، وتجيء نتيجة لمراقبة الطبيعة . وبعد أن تعرف فنانون الشمال إلى روح الفن الإيطالي ، تغيرت نظرتهم للجمال . ويصور التغير الواضح الذي طرأ في دراسات « دورر للتناسب » وحدث بتأثير زيارته لإيطاليا ، الاختلاف بين التصميم القوطي ، وما ينبع عن روح عصر النهضة من سعي وراء الدقة العلمية في الأبعاد .

لم يستطع خيال الرينسانس الذي غلب عليه الشعور بالمكان والمرئيات اقتحام ميدان الموسيقى والشعر بنفس السرعة التي سيطر بها على الفنون التشكيلية . واحتاج الأمر إلى فترة حضانية أطول لتمكين « المتمثلات المتدانية » من السيطرة على الفنون الليريكية . فلقد أظهرت هذه الفنون تردداً واضحاً وتجنباً ملحوظاً للمشكلات الأساسية للنهضة ، كما بدت في الفن التشكيلي . وترتب على تجنب الموسيقى لهذه المشكلات استمرار قربها من روح « هيومانية » الشمال الدينية التي انحدرت منها - « الهيومانية » المفعمة بتقاليد العصور الوسطى والنازعة في تأملاتها العميقة إلى السوداوية . والواقع أن أبناء الشمال - ومن بينهم أمثال « أرازموس » ذاته - أغراب على روح عصر النهضة التي حاولت الاعتماد على الفن في تحقيق الكمال للحياة الدنيا . ولم تستقر هذه الفكرة في الشمال إلا بعد لاي . فهم لم يعرفوا التهلل للفن لذاته ، ولذا كان من الطبيعي أن تتردد الموسيقى في احتضان فكرة الاستمتاع الواعي بوجودها التي عرفت عن باقي الفنون . أن هذا يفسر لماذا عجزت حتى عبقرية « جوسكان » بشموخها والهامها عن بث مثل النهضة الحقبة في منجزات أتباعه . وادعى جيل الموسيقيين المولودين في بداية القرن السادس عشر

اعجابهم الذى لاحد له به ، وان كان « اوكجيم » هو الذى اقتفى أثره وواصل السير في طريقه . لا ينبغي ان يثير ذلك دهشتنا . فلم تستطع « النهضة » احتضان كل مظاهر حضارة القرن السادس عشر ، بل بعض مظاهرها الهامة فقط . فلا يصح القول بان الملك فرانسوا الاول ولوتر وتوماس مونسستر اللامعداني ولويولا وكالفان والبابا جوليوس الثانى قد عكسوا جميعا روح الرينيسانس . ان ما عكسوه جميعا كان روح القرن السادس عشر ، لا روح عصر النهضة . والواقع ان روح النهضة كانت أقل عصرية مما نميل الى الاعتقاد ، فهي لم تخضع الحياة والفن لقيود صارمة ، كما فعلت القرون الوسطى . كما انها لم تطلق العنان للفرد لاختيار نظريته وفقاً لمشيئته ، وما الاعجاب الشديد بالقدم والبحث الدائب عن القواعد الابدية للجمال والسياسة والفضيلة والحقيقة بأكثر من خضوع اختياري لالتزام « الروح الكلية » التى عرفت بها العصور الوسطى .

لم يبدأ وضوح الاهتمام بقواعد الشعر ، وجمالياته - ويمكن مقارنته بالاهتمام النظرى بالمنظور - الا ابتداء من السنوات الاولى من الشنكوأشتنو ( القرن السادس عشر ) ، عندما قام الناشر الفينيسى الدوس مانوسيوس ( ١٤٥٠ - ١٥١٥ ) بطبع اول طبعات للكلاسيكيات اليونانية والرومانية ، من بينها كتاب ( البويثيقا ) لارسطو . ومع هذا فقط استغرق الأمر بعض الوقت حتى استطاعت الكتابة فى البويثيقا وكتب ارشاد الشعراء الاقتراب - ولو من بعيد - من المراجع الوفيرة التى تحدثت عن الأعمدة والمنظور . وكان لتجدد الاهتمام باللاتينية وعروضها الشعرى ، وزيادة فهمها ، اثار بعيدة المدى ساعدت على تقدم الموسيقى البوليفونية ، وترغماً على معاودة استقصاء حالة الموسيقى البورغونية وموسيقى البلدان الواطئة قبل ظهور جوسكان .

منذ عهد قريب ، نظر لموسيقى العصور الوسطى والنهضة على انها فن غنائى بحت . ومازال الكثير من مراجعنا فى تاريخ الموسيقى يتحدث عن «عهد الاكابيلا» ، قاصداً بذلك القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر . ولقد ازاحت الموسيقىولوجيا الحديثة الستار عن روح منجزات الآلات « فى موسيقى البلدان الواطئة » ، واستمر اداء الغناء المعزز بالآلات الذى سبق ازدهاره فى العصر القوطى وعصر « الفن الجديد » فى الكاتدرائيات الفرنسية والبورغونية وكاتدرائيات البلدان الواطئة ، وكذلك فى قصور الامراء ، وضيقاتهم . ويرد القول باتصاف فن هذا العصر بالطابع الغنائى البحت الى نشأته الأصلية فى الكنيسة ، وتغذيته على الأناشيد الجريجورية ، ولما كان معظم الكتاب لا يعرفون موسيقى اواخر العصر الوسطى واول

النهضة معرفة أصلية ، - لأن ما بقي عادة قدر قليل يقتصر على الموسيقيين في آخر عهد أسرة التيودوريين « وقداش بابا مارشلى » وحفنة من المؤلفات الأخرى لبالسترينا وحواشيه ، أى على مؤلفات غنائية بحتة - لذا اخفقوا في ملاحظة طابع الآلات فى البوليفونية الفلمنكية ، رغم ان بعض هذه المنجزات ، أو اجزاء منها ، لا يمكن ان تغنى على الاطلاق ، وذهب باحث المانى مرموق - ارنولد شيرنج - الى ما هو ابعد فقال انه حتى قداسات جوسكان كانت تعزف على الارغن ، وكان الصوت الغنائى مقصور على سطر لحنى واحد وحسب .

وفيما بعد وقد أصبح التأليف المتعدد السطور يراعى مطالب الصوت الادمى ، وتخطى التأليف « النغمى » المجرى لاية ادوات يمكن تجميعها لادائه ، سسارت البوليفونية على الدرب الذى ادى الى ظهور اسلوب الاكابيلا البحت ، وان كان الأسلوب البوليفونى القديم قد تضمن امكانات لا نهاية لها ، كان من المستطاع استغلالها دون حاجة الى استحداث اسلوب جديد . ومن المهم ان نذكر انطلاق حائز هذه المرحلة من التقدم من ايطاليا . ونهض هذا الحافز الى حد كبير فيها ، وان ظل زعماء هذا التقدم امدا طويلا من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين .

في اصلح الحالات الطبيعية للجمع بين الكلمة والنغمة - كما يحدث في الأغنية الشعبية - ترتكن العلاقة بين العنصرين على قاعدة سليمة - ومن هنا كانت الاغنية الشعبية دائما اكسير الشباب الذى تجدد منه الموسيقى حيويتها . كلما هدها الاجهاد والمغالاة . ازدهرت الاغنية الشعبية في عهد موسيقى البلاد الواطئة فى كل البلاد التى شاركت فى الحياة الموسيقية ، وقدر الفن الموسيقى قيمتها بان استعار ما شاء من نفائسها . على ان مرجع هذا التقدير كان ما فيها من روح شعبية ، لا الموسيقى ذاتها . وجاء تأثير الاغنية الشعبية فى التيار العام للفن الموسيقى بطريق غير مباشر ، فكانت الألحان الشعبية المستعارة تضمن فى اطار ، وتعد بطريقة متعارضة على طول الخط مع روح هذا الفن الميال بالضرورة الى البساطة والخشونة . ويصح هذا القول بوجه خاص عن الموسيقى الدينية : وتسبب استخدام المادة الموسيقية الشعبية فى الموسيقى الدنيوية فى حدوث مشكلات اكثر من ذلك بساطة تعلم منها الموسيقيون تقدير أهمية الكلمات ، واكتسبوا قدرة على تذوق جمالها ومعناها ، ولكنهم لم يغفلوا كل هذه الجوانب فى مؤلفاتهم الدينية ، لان نص القداس قد أصبح مسألة شكلية ، بل ولم يعد له فى نظرهم أى معنى نتيجة لتكراره المستمر ، فالواقع ان الموسيقى هى التى رفعت من قدر كلمات القداس ، وتنبه المتحمسون للموسيقى الطقوسية لهذا الخطر ، وحاولوا معالجة الموقف ، ولكنهم لم يحرزوا الكثير من النجاح .



هنا تدخلت « الهيومانية » كعامل انقاذ ، بعد اهتدائها الى نظرة أفضل لدور النص في المؤلفات الغنائية ، وأهميته . ولا ينبغي أن يضلنا ظهور « الهيومانية » بمظهر معاد للكنيسة . لأن دوائر واسعة من أهل الكنيسة عبرت عن تعاطفها مع المثل الهيومانية . ولم تعترض الكنيسة على الاعجاب بفنون العصر القديم وآدابه . أو تقديرها . وكان تجدد الاهتمام باللغة اللاتينية ، وزيادة معرفة قواعدها من بين العوامل التي نبهت الكثيرين من رجال الكنيسة الى أخطاء « العروض » الموسيقى فى الموسيقى الدينية ، واغفاله فى الموسيقى الكنائسية الشائعة . وبعد أن انطبع تقدير النصوص فى عقول الزعماء أصبحوا ينعثون أى اغفال للعروض ، وسلامته « بالبربرية » . وابتداء من الربع الثانى من القرن السادس عشر ، وفى اعقاب ابحاث الشعر والعروض ، ظهرت بعض مراجع وابحاث فى الصيغ الخطابية الموسيقية ، وبذلك لم يبد مستغربا قيام الموسيقيين بدراسة قواعد النبر وما يدخل فى الكلمات فى حدود موسيقية دقيقة . وبهذا تميزوا على الموسيقيين القدماء من جراء المامهم بهذه الرموز . ذكر هيرمان فينك فى « الممارسة الموسيقية » ( ١٥٥٦ ) « اذا كان الموسيقيون القدامى قد تميزوا بالقدرة على تناول المسائل المعوية للقياس الايقاعى ، فإن المحدثين قد تفوقوا عليهم فى سلاسة اللحن . فهم تواقون بوجه خاص للمواءمة بين الانغمات وكلمات النص حتى يبرز معناها وروحها بأعظم قدر من الوضوح » .

هذه هى غاية عصر النهضة التى حيرت العقول الموسيقية . ان ما سعوا لتحقيقه هو احياء موسيقى العصور القديمة ، وان كان الافتقار الى آثار هذه الموسيقى ، قد دفعهم الى الظن بان الابحاث النظرية فيها الكفاية . ومع هذا وفى بداية القرن ، استقر معنى واحد وتوطد ، وهو الاعتقاد بما كان للنص من أهمية فى موسيقى القدامى واتباع موسيقاهم اوزان الكلمات ، وايقاعها . ومن هنا رجع الهيومانيون المتحمسون الى نفس المصادر ، وقاموا بتلحين الشعر الكلاسيكى . فلحن « بتروس تريتونيوس » منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٠٧ قصائد هوراس حسب الطبائع والمقاطع والاوزان « التفاعيل » ، وعقب ذلك جاءت فى التو مجموعات أخرى ، فالى جانب الحان شعر هوراس والاشعار اليونانية الاخرى ، اجتذبت الاشعار اللاتينية المؤلفة حديثا انتباه الموسيقيين ، فلحنت كورسات التمثيليات المدرسية والدرامات والتراجيديات منذ وقت باكر يرجع الى سنة ١٤٩٤ ، وقبل وقت طويل من مولد الاوبرا ، التى اعتبرت حتى عهد قريب اول اثر للهيومانيين فى الموسيقى . فلقد ألف مؤلف من سستراسبورج موسيقى فقرات الكورس فى ترجمة سسكاليجر اللاتينية لدراما اجاكس



لسوفوكليس • ان شعرا يغنى هو ما يصادفنا في هذه المنجزات ، لا موسيقى مركب عليها نص •

وما كان من المحتمل ان يعد كل هذا ذا أهمية كبرى لو ان الامر اقتصر على هوس حفنة من الهيومانيين الهواة بفقه اللغة ، فلم تكن الهيومانية قد اولعت بعد بفقه اللغة ، بل كانت مازالت قوة حية • ولم يقتصر اهتمام هذه المؤلفات الموسيقية على النبرات وما يدخل فى مقاطع وكلمات فى حدود موسيقية معينة وطرق النطق وصيغ الخطابة فحسب ، لأنها ذهبت الى ما هو أبعد من ذلك ، وحاولت العثور على تفسير أعمق وادق لوجود الموسيقى • ويصح الى حد معين القول بان عشاق الموسيقى هؤلاء قد ارادوا تخليص الدارس الاقدم من « البربرية » • وان كانت غايتهم قد انصبت أساسا ، بتأثير تشبعهم بمثل الرئيسانس ، على ارجاع الموسيقى الى الطريق المنسى الذى قد يعيدها مرة اخرى الى الحضارة القديمة بعجائبها واحلامها • ويظهر فى مؤلفات من كتبوا عن الموسيقى نفس الاقتناع بتفوق « الفن الحق » ، والزهو باكتشافه ، الذى تحمس له فنانون عصر النهضة من « البرتى » الى « فازارى » وتحدث تنكورتيس عن الفلمنكية فى عصره وكأنها فن جديد كلية • وكتب سنة ١٤٧٧ : « فى الاربعين السنة الاخيرة فقط » ظهرت مؤلفات تستحق السماع ، كما تقول احكام الخبراء • فى هذا الكلام نفس الاعتداد بالذات ، ونفس الانكار القاطع للماضى ونفس الشعور الوجدانى بالاهمية العظمى للعصر ، الذى قابلناه عند من كتبوا عن الفنون التشكيلية • ولكن برغم التشابه الملحوظ ، فاننا نلمح عدم اكتمال دراية مختلف اجيال الموسيقيين خلال عصر النهضة بمكانتهم التاريخية ، كاقترانهم فى الفنون الاخرى • فلقد اعتبر فازارى وليوناردو دافنشى عصر « جيوتو » العهد الرائد للنهضة ، واثنيا ثناء عاطرا على فنه • وزعم « دورر » ان الايطاليين قد اعادوا اكتشاف فن التصوير منذ مائتى عام تقريبا • اما الموسيقى ، فقد اعتقد فى عدم سبق وجودها قبل الجيل الذى ظهرت فيه ، فبدا دنستابل فى نظر تنكورتيس اقدم الاعلام ، وحدد جلارينوس الباحث السويسرى الكبير بداية فن الموسيقى بما قبل عهده بسبعين سنة ( ١٥٤٧ ) • ويعنى هذا تجاهل المدرسة البورغونية بأكملها « ويكون وفقا لهذا جيتوتو الموسيقى » ، فى حين ان اسمه لم يبد فى نظر جيل بالسترينا أكثر من اسم ورد فى المراجع القديمة ، والظاهر ان لفرساننا المحدثين « الذين يرون ان مولد الموسيقى بدأ بباخ » لهم اسلافا مرموقين أكثر مما يعتقدون •

انتشرت الموسيقى الى حد بعيد بفضل اختراع الطباعة الموسيقية ، التى جاءت فى التو بعد اختراع الطباعة العادية • فى البداية ، اقتصر الامر على

طباعة السطور الحمراء فى المدونة ، وتكتب النوتات الموسيقية باليد . ولكن فى سنة ١٤٧٦ استطاع اولريخ هان من « انجولشتات » طباعة كتاب الصلوات ياكمله فى روما ، بطريقته المعتمدة على ما يدعى بالطباعة المزدوجة : طبع السطور بالحبر الاحمر اولا ، وطبع النوت الموسيقية باللون الاسود فى الطبعة الثانية . ونجحت الطريقة . وما لبث ان جاء فى اعقاب اول كتاب مطبوع كتاب آخر للصلوات قام بطبعه «يورج رايزر» ( ١٤٨١ ) ، وثالث لابن فينسيا أو كتافوس سكوتس فى نفس السنة . واقتفى هذا الأثر بعض رجال الطباعة من جرمان وايطاليين . وبمضى الزمن، ارتقت طباعة صفحات الموسيقى ، وأصبحت صناعة مربحة ، وبخاصة عندما حصل بتروتشى - اول طابع للصفحات المقسمة الى خانات - على اول امتياز للطباعة فى بداية القرن : « نجح اوتافينو دى بتروتشى ( ١٤٦٦ - ١٥٣٩ ) فى حل مشكلته بالمعينة وفطنة ، الى حد اعتباره لعدة سنوات المخترع الفعلى لفن طباعة الموسيقى بالحروف المتحركة . وسببت الدراسة المقارنة الحديثة لكتب الأناشيد الجريجورانية فى جرمانه من فخر هذا اللقب المجيد ، غير ان هذا لن يحول دون الاشادة بفضل الايطالى الذى يحتمل ان يظل أعظم شخصية فى تاريخ طباعة الموسيقى . تميزت طريقة بتروتشى بفداحة ثمنها ، وجمالها وصقلها معا . وهذا سر عدم شيوع اختراعه على نطاق واسع . وكان لابد من حدوث تبسيط لعملية الطباعة المزدوجة . وحقق ذلك الطباع والحفار الفرنسى : بيير هولتان جوالى سنة ١٥٣٥ .

## عصر الإصلاح الدينى وعصر النهضة - الهيومانية

### فى المانيا - المايسترزنجر ( اساطين الغناء )

لم يتوار الاصل الدنيوى للرينسانس الايطالى بل ظل واضحا طوال تاريخه . ولم تعرقل المؤثرات اللاهوتية الاتجاه الدنيوى حتى فى حالات قيام الفن بخدمة الغايات الدينية الى ان احسدت الحركة المناهضة للبروتستانتية اضطرابا فى دوائر الكاثوليكية . على ان هذا قد حدث عندما بدأت « النهضة - تختفى من الناحية الفعلية ، وهلت بشائر الباروك . وحالت رعاية البابوات للفن ودرائتهم وتحررهم ، دون قيامهم بفرض أى قيود ضيقة على الفنانين الخلاقين . اما فى المانيا فقد تعرضت الحركة « الهيومانية » الفتية من البداية تقريبا لانتفاضة دينية هزت البلاد وتركت آثارا عميقة على الامراء والعامه ، واخطأت المؤلفات التاريخية التى تعنى بالمظهر الخارجى فحسب عندما اعتبرت « حركة النهضة » وحركة الإصلاح الدينى « ظاهرة واحدة ، دالة على بدء العصر الحديث ، وعلى استقلال الفكر ، والحرية ، وحلول

الحقيقة محل تعصب العصر الوسيط وارهابه . ولكن الحركتين لانتوازيان .  
فحركة الاصلاح الدينى ذات طابع شعبى . اما النهضة فتمثل القصور  
والارستقراطية والاتجاه نحو المعرفة والعلم واحيانا مع بعض ملامح من الترفع  
والانطواء . نعم هناك تباين بين روح تدين انصار حركة الاصلاح الدينى  
( البروتستانتية ) بتحمسها وصرامتها وبين لامبالاة الهيومانيين .

بيد انه بالرغم مما ينسب عادة لعصر النهضة من ميول «وثنية» فانه لم يمثل  
انقطاعا كاملا عن العصر الوسيط . ومن المعتاد التركيز على اقوال الهيومانيين  
المعادية للدين ولرجال الكنيسة ، بوصفها ممثلة للتكوين العقلى للعصر ، فهناك  
مثلا الملاحظات الهازئة الساخرة التى كثيرا ما تبلغ الوقاحة، ضد رجال الدين والدين  
في قصص «الديكاميرون» لبوكاتشيوتقاليين «بوجيو» اللاذعة في ( Facetiae  
١٤٧٤ ) . ونستطيع اكمال القائمة بذكر ارازموس اوسع الهيومانيين افقا ،  
ودعاباته الحريفة . ولكن كل هذا لم يأت بجديد . فلم يترك الاسكولائيون  
فى القرون الوسطى أى فرصة دون توجيه النقد للكنيسة ورجالها . ولن  
يستطاع التفوق على « الكارمينابورانا » ، وما فيها من تجريح فظيع ووثنية ،  
وكما ذكر المؤرخ هوتسينجا : « كانت قاعات المحاضرات والمدن والقصور  
تعج بالكثير من المارقين الذين كانوا يتباهون بعدم ايمانهم فى الخلود ، وان  
كانوا قد تميزوا بقدر كاف من الحرص ساعدهم على العيش فى سلام مع  
اصحاب السلطان » . وعلى الرغم من اتجاه النهضة الى الكلاسيكية وحريتها  
الدنيوية الكبرى ، الا ان حضارتها لم تختلف فى اتباعها للمسيحية عن حضارة  
القرون الوسطى . والى حد كبير ترجع الفجوة الظاهرة بين عصر الاصلاح  
الدينى والنهضة وبين الحركة المناهضة للاصلاح الى اساءة فهم القرون  
الوسطى ، والخلط بين البروتستانتية الحديثة وصورتها الاولى . لم تعاد القرون  
الوسطى مباحج الحياة عداً كاملاً بحيث تبدو النهضة بدنيويتها وكأنها تمثل  
نقلة جديدة كاملة . ان الكثير من المشاعر والرغبات التى تعزى للنهضة كانت  
فى الواقع من صنع « حركة التنوير » ، واذا كانت القرون الوسطى لم تدع  
لنفسها مثل هذه المعتقدات ، فان عصر النهضة لم ير اكثر من بداياتها  
المتردة .

تركت الاحداث اللاهوتية فى القرن السادس عشر رد فعل قوى على  
الفن الالماني ، والذى كان قد انتقل فى نهاية القرن السالف الى ايد دنيوية ، مع  
انه احتفظ باساسه الدينى . ولما كان جو المدينة قد احتاج الى اتجاه  
مختلف ، لذا لم يعد الفن مقصورا على الغايات الدينية ، وتطبع بطابع الطبقة



المتوسطة ، وتشبعت روحه بروح الحركة النقابية ، وبدأ عصر جديد ، سار ببطيئا متعثرا ، فهو لم يكن قد تأثر بعد بالتيار الفنى الجارى فى ايطاليا ، مع استثناءات قليلة ملحوظة . هنا بزغت العبقرية الجرمانية بعنفوان مشاعرها وتحمسها وانطلاق خيالها ، واتخذت الصندارة روح صلبة تجمع بين الخشونة والطبيعة الحاملة ، وبين الفظاظه والاخلاص . فالالمان يعشقون الطبيعة والحياة ولكنهم يفتقرون الى احساس مرهف بالشكل والتناسب وانسجام التقاطيع . وتضاءلت ناحية الاهتمام بالشكل عند الفنان بتأثير الفحوى الاخلاقى والفلسفى لعمله . ان هذا الافتقار الى الاتجاه والنسب وعدم ادراك القوانين العضوية واضح جلى . وكثيرا ما يضاف اليه شىء من الافتقار الى المرونة . ويغلب على الفن الالمانى الاهتمام بالتفاصيل بدلا من البساطة والوضوح ، والتقسيم المفصلى الصحيح للموضوع . واحتاج هذا العالم بحق الى عون فن الجنوب الشديد العناية بالشكل ، القادر على تعريفه بوجوب الاهتمام بالغاية والنظام بغير تحطيم لمادته وروحه الأصليين . وأبرز حصيلة للالتقاء بين الشمال والجنوب قد تمثل عند المصورين « دورر » ، وكراناخ و « آل هولباين » ، والمؤلف الموسيقى « توماس شتولتسر » ( ١٤٨٠ - ١٥٢٦ ) . ومع هذا فمن الصحيح ان اللمسات الكلاسيكية كادت تبدو احيانا - كما فى حالة كراناخ - مثيرة للسخرية ، عندما تتألق بين شخوصه الجرمانية الصميمة .

نسب الافتقار الى ادب قومى باللغة الدارجة الى الميول الفيلولوجية عند « الهيومانيين » ، وهى الميول التى أولعت بها عقول الجرمان ولعا شديدا حتى يومنا هذا ، وان كان الهيومانيون مسئولين جزئيا فحسب عن هذا النقص ، ولم يكن أثرهم حاسما ، وضمت ايطاليا بين اتباع الهيومانية من أبنائها عددا لا بأس به من الذين اعتبروا اتباع أى اسلوب آخر غير اسلوب شيشرون انتهاكا وتدنيسا ، وان كانوا قد عجزوا عن الحيلولة دون انتصار اللغة الدارجة *Lingu a Volgara* ولوتر هو الكاتب الوحيد الذى استعمل لغة جرمانية تميزت بسلاستها وروعتها . أما فارسها الآخر البعيد الأثر فهو « هانس زاكس » الذى كان رغم مديح جوته له ، محدود الموهبة والافق الى أقصى حد ، وحال ذلك دون قدرته على التحليق بروح نقابات الطيقة المتوسطة الصغيرة فى افاق بعيدة . أما « دورر » فرغم ولائه لزاكس ، فانه قد أصيب بالتجمد فى بلده ، واشتهى دفء شمس ايطاليا والعيش فى كنف من يرعاه . وتعرض هولباين الاصغر لضيق مالى ومعنوى ، واستوطن انجلترا حيث ذاق عطف البلاط الانجليزى .



استمر الفنان الالماني فى القرن الخامس عشر يستعمل كل الادوات التقنية والشكلية لتصوير المشاعر واحوال النفس ، وفى ايطاليا المعاصرة ، نظر للفن كمصدر للمتعة فى ذاته . أما فى نظر الالمان ، فكان مجرد أداة تعبيرية لشعب مازال يصبو « الى احداث اصلاح للرأس والاطراف » . ان كل خلجة للقلب الانسانى ، لها صداها فى الصور التمثيلية ، أما الجسم البشرى فلم يعن الفنان الالماني الا بوصفه أداة للمشاعر . فهو لم يقدره - لجماله المطلق . فلا عجب اذن ، اذا لم تعرف نظرتة الفنية جمال الشكل . على ان الروح الالمانية قد عرفت ناحية أخرى عبرت عنها بوجه خاص : تمثيلات الام المسيح فى العصر . وتبدو حتى أشد مبدعات الفن الايطالى تركيزا فى المشاعر كتمثيل دوناتيلو أو مانتينيا ، وديعة هادئة بالمقارنة بالمشاهد الدرامية الالمانية الممثلة للام المسيح بعنف انفعالها وحدة دراميتها وما يستخلص من حماس الالمان للتصوير الصادق لمعاناة المسيح هو شدة الحاجة الى الاعتدال والاتزان فى الفن الالماني . أما الايطاليون الذين يضمنون بين جوارحهم روحا كلاسيكية معتدلة متزنة فبحثوا عن الروح الالهية فى عمق اسرار الفن والجمال ، لقد بدت حياة المسيح وموته فى نظر الالمان اسما دليلا على نفي وجود عالم الظواهر ، والتعبير عنها فى الاشكال القائمة أمر عسير ، وساقطهم نشوة الانفعال بعد تغذيتها بحرارة الدين الى انحرافات وشطحات فى عالم الفن .

فى هذا الجو ، اعترض الفلمنكيون طريق الفن الجرمانى ، وساعد هذا فى تخفيف ثقل الروح الجرمانية واحزانها الابدية ، فرفعوا اعينهم واكتشفوا الطبيعة ورأوا وجوه الناس ووداعتها ، فظهرت المناظر الطبيعية وصور الشخصيات ( البورتريه ) فى فنهم ، ثم زود حفر الخشب الالمان - الذين اعتادوا ثقل وسائل التعبير الفنى - بأداة للتعبير دعت طبيعتها وموادها الى معالجة اخف واسهل . وصادفت آخر الامر العبقرية الجرمانية والخيال الجرمانى أوفى أداة تعبيرية لها ، فيما أبدعه دورر من أعمال للحفر على الخشب ، ولكن عملاق الفن الجرمانى هذا قد استطاع بعد لقائه بهيومانى موطنه فى نورمبرج ، وبعد رحلاته الى ايطاليا ، ان يعى القواعد الكامنة وراء الابداع الفنى ، ومن المواقف العميقة الاثر ، تصور « دورر » بعد تركه تعلم التصوير وهو يندفع رأسا لدراسة الرياضيات والهندسة وينتقل من البندقية الى بولونيا « كى يتقن الفن الخفى للمنظور » ، كما كتب لصديقه الهيومانى « بريكايمر » على ان سيد نورمبرج كان واحدا من قلة مميزة ممن احاطوا بنظرتهم بالطبيعة والحياة فى كل مظاهرها . وحال ضيق افق تدخل النقابات فى الحياة الفنية الالمانية ، وتركز الحياة الفكرية على مشكلات الدين التى

اثارتها البورتستانتية دون تحقيق الانتصار الكامل لروح النهضة ، وبذلك ظلت النهضة فى المانيا حركة ناقصة •

ليس هناك ما هو ابلغ فى تصوير طبيعة الفن الجرمانى ، واتجاهه البورجوازى الصغير ، من شيوخ المايسترزينجر ( اساطين الغناء ) ، وشعبيته • ومن العسير استحضار صورة أصحاب الحرف والصناع - الذين اشتهروا بامانتهم واستقامتهم - والبورجوازيين المبجلين الذين كانوا يتجمعون بعد ظهر كل يوم اكد فى قاعة البلدية ، أو قاعة النقابة أو الكنيسة ، بوصفهم خلفاء فرسان « المينزنجر » ، أو استحضار صورة فنهم الذى بدا وكأنه قد استنار بنور الرومانتكية ، وبهجتها • ومع هذا فيحق لهؤلاء الصناع الميالىين للفن اعتبار انفسهم ورثة تراث « المينزانج » • فهم بلا جدال ورثة ممارسة موسيقية وطيدة راسخة ، ولكنها وان كانت قد استمرت من عهد فالترفون دير فوجيلفايدة - الى اوزفالت فون فولكنشتاين ( ١٣٧٧ - ١٤٤٥ ) آخر ممثل عظيم للفن الليريكى الوسيط لطبقته ، الا انها على نهاية القرن الرابع عشر قد فقدت كل قوتها الفعالة ، وظل فولكنشتاين ذاته - وكان يعرف بالفعل مبادئ الفن الموسيقى المتعدد السطور - مخلصا للتقاليد الزائلة لرومانتكية العصر الوسيط ، ونقلته حياة المغامرة من اسبانيا الى فارس ، بينما قام البورجوازيون الجرمان الحريصون على ملازمة عقر دارهم بتنمية نوع ممثل لهم من المينزانج ، بدأ يتعرض للفساد بتأثير الشيخوخة • وبعد قرون من اغفال شأنهم ، طالب أرباب الحرف بالحاح الاعتراف بهم ، واعترفت حضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة بفضائل الصناعات الصغيرة وصناعاتها ورحبت بهم فى نقاباتها •

نسب « المايستر زينجر » تأسيس نقاباتهم ، والاصل الروحى الذى انحدروا منه الى اثنى عشر من شعراء الحقبة الالمانية الوسيطة العليا ، من بينهم هينريخ فراوانلوب ( مات ١٣١٨ ) الشاعر الموسيقى الذى يقال انه أسس أول مدرسة للمايسترزينجر فى ماياتس فى وقت باكر من القرن الرابع عشر • ومن هنا يكون قد قام بدور الوساطة بين فن الارستقراط وموسيقى أرباب الحرف والتجار • واذا كان هذا مجرد تقليد فما من شك فى بدء ظهور هذه المدارس فى بلدان أعالى الراين • فمنذ عهد سحيق ، انشأت شتراسبورج وفرانكفورت وفورتسبورج والعديد من المدن الهامة مدارس للمايستر زينجر ، وفى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، زهت أغلب المدن الجرمانية الهامة - من فيينا حتى البلطيق - بما كان لديها من مدارس مشابهة • وفى منتصف القرن الخامس عشر ، نزع الحلاق المايسترزينجر هانس فولتس

من نورمس الى نورمبرج ، وبه بدأ العهد التاريخي « لأغاني المايستر جيزانج » التي أصبحنا نعرفها من أوبرا فاجنر . قام هانس فولتس بتعريف صناع نورمبرج وأرباب حرفها - وكانوا حينذاك مازالوا يتمتعون باستعداد فني - قواعد فن المايسترزنجر ، وتعاليمه . وكانت كل نقابة تضم أعضاء من مختلف الفئات والطبقات ابتداء من الصبيان وعمال المياومة حتى «الاسطوانات» ، الذين اكتسبوا مكانتهم العالية بفضل قدرتهم على اختراع الحان جديدة . ووضعت قوانين لفن المايسترزنجر تضمنها ما يدعى « بالتابلاتور » ( التدوين الموسيقى بطريقة الجداول ) ، ولائحة النقابة . واستمرت عادة المايسترزنجر القديمة في اطلاق أسماء شاعرية على نغماتهم أو الحانهم ، وإن كان هؤلاء الوقورون من أصحاب الحرف الذين كانوا يمارسون فنهم بنفس الامانة التي عرفت عنهم في ممارسة حرفهم ، قد اخترعوا لنغماتهم أغرب الاسماء وأكثرها اثارة للسخرية من أبسط هذه العناوين : « لحن الورقة المكتوبة » و « لحن القلة الخضراء » و « لحن الكحكة الصغيرة الحزينة » ، على أن دارس مؤلفاتهم يصادف أيضا عناوين شاعرية مثل « نغمة العزيز أبو كرش » ونغمة القرد أبو ذيل ونغمة « الشفشق الصغير » .

وعلى نهاية القرن الخامس عشر ، اتخذت مؤلفات المايستر زنجر مظهرا حديثا غريبا ، بعد أن حاول البورجوازيون المتزمتون ابتكار الحان ، بأى ثمن ، فأدى ذلك الى ظهور زخارف بادية التكلف والتعقيد . وبلغ فنهم الموقر وصنعتهم الموقرة القمة بعد ظهور الشاعر الموسيقى الاسكافي المشهور : هانس زاكس ( ١٤٩٤ - ١٥٧٦ ) واختلف هذا البطل المحبوب في أوبرا فاجنر عن سبقوه بفضل ما تلقاه من دراسة رسمية . وعرفته « بالهيومانية » المدرسة اللاتينية في بلده ، وسنوات تجواله عندما كان صانعا صغيرا ، وتدين له نورمبرج بمكانة الصدارة التي اكتسبتها بين مدارس المايستر زنجر في ألمانيا . قام « زاكس » بتخفيف صرامة اللائحة النقابية ، الى حد كبير وساعد انتاجه الغزير ( أربعة آلاف اغنية وما يقرب من المائتي تمثيلية ) على تزويد جمعيات الاغاني بقوة دافعة ، دامت امدا طويلا وآخر من ظهر في هذا العهد تلميذ زاكس : آدم بوشسمان ( ١٥٣٢ - ١٦٠٠ ) . ويعد كتاب أغانيه وكتابه « الاخبار المستوفاة للمايستر جيزانج الالماني » اقيم مراجعنا عن تاريخ هذه الحقبة العجيبة من الفن القومي الجرمانى .

لم تتناسب القيمة الادبية لشعر المايستر زنجر ، ونوع موسيقاهم ، لامع صنعتهم ولامع فن جدودهم : « المنيزنجر » فكان الشعر عندهم انجازا اليا لا يحتاج عند نظمه لأكثر من الاهتمام بالبحور وقواعدها . لم تعتمد أشعارهم على الخيال ، فكانت مجرد احداث من الحياة اليومية مزوقة ومدعمة باخلاقيات



الطبقة المتوسطة الجديدة . كانت الحانهم تركب على الكلمات أو العكس بالعكس ، ودون أدنى مراعاة للايقاع أو المنطق . فالمعاني والعواطف هي آخر ما يأبه له المايسترزنجر . ولو جرد هذا الفن من الهالة الفاجنرية الرومانتيكية التي حبيته الى الجماهير الحديثة لبدا أقرب الى الكآبة . ويعكس انتشار أغاني المايستر زنجر بين أبناء الطبقة المتوسطة الألمان ناحية صحية : مدى صدق إيمانهم واستقامة غاياتهم . وبهذه المناسبة ، كان ظهور أدب للطبقة المتوسطة ، قادرا على التعبير عن نفسه خلال عهد الإصلاح الديني ( البروتستانتية ) من العوامل البعيدة الأثر . فلقد ارتبطت المايستر جيزانج بالحركة البروتستانتية ، وقامت بدور لامع في نشر العقيدة الجديدة . وكان زاكس نفسه تابعا متحمسا للوتر . ويرجع أصل الكثير من القرائيل البروتستانتية الى نغمات المبجلين الموقرين من الخبازين أو التريزية أو ( الصرمانية ) كان فاجنر ، الذي عرف أصل أغاني المايستر زنجر ، وكذلك المؤلفات التي انتقدت هذا الفن يقدر عمق مشاعر أرباب الحرف ، وطموحهم ، وعبر عن تقديره لهم في أغنية زاكس الأخيرة في نهاية أوبرته ، وفيها أجمل على نحو رائع أهميتهم التاريخية :

- يا صديقي ! لا تذري هكذا اساتذتنا .
- وقدر فنهم تقديرا صحيحا .
- لقد اهتم اساتذتنا بهذا الفن .
- وخدموه خدمة صادقة .
- غير أنه لم يعد يحظى بنفس تقديره السابق ،
- عندما كان يستظل بعطف الملوك .
- ولقد مر بأيام تعاسة وشقاء .
- وان كان الألمان قد ظلوا أوفياء له .
- انه لم ينعم بالشهرة الجدير بها .
- اللهم الا في زحام المدن المكتظة .
- وهكذا يمكنك أن تدرك مدى ما لقي من احتقار
- أفيما فعله الاساتذة أية أساءة ؟

### تأثير البورجوازيين والفرنسيين الفلمنكيين

#### على الفن الجرمانى - تحرر الموسيقيين الجرمان

في القرن الخامس عشر ، توسط الموسيقيون البورجوازيون والفلمنكون حركة حضارية نابضة تبادل فيها التأثير كل من الشمال والجنوب ، وبدأت



وكأنها قد اجتذبت حيناً من الزمن ، واستوعبت ، الطاقات الفنية فى أوربا ، من البلدان الواطئة الى ايطاليا وبورتغال . هذا هو العهد الذى نزح فيه المغنون والموسيقيون الى كاتدرائيات فرنسا وبورغونيا وايطاليا وأسبانيا ، وقصور أمرائها ، واستمرت مدى طويلاً فى القرن السادس عشر ، حركتهم الدائبة الفذة المعتمدة على عقلياتهم العالية ، التى لا تعرف الكلل والملل . وكشف الموسيقيون الجرمان عن خصائص بعيدة الاختلاف . فقد كانوا أقل ميلاً لمبارحة ديارهم ، وخضع نشاطهم برمته لعادات وطنهم وتقاليده . على أن وضع المانيا الجغرافى ، وظروفها السياسية قد اخضعها لتيارات حضارية أجنبية ايقظت فيها القومى الذى استند بناؤه على ما تبنى . وهكذا يكون الفن الجرمانى فى القرن الخامس عشر قد استمد حوافزه من الدوائر البورغونية الفلمنكية فخضعت موسيقى الجرمان خضوعاً كاملاً لاصول جيرانهم الاسلووية ، وكانت البوليفونية البورغونية الفلمنكية بعد منتصف القرن الخامس عشر من أهم الاساليب التى تأثرت بها الموسيقى الجرمانية طيلة تاريخها ، فضلاً عن ذلك فإن ما حدث هنا كان مماثلاً لما حدث فى فن التصوير .

ان جيل الموسيقيين من مواليد الربع الثالث من القرن الخامس عشر ، والذين مثلهم اعلام افذاذ مثل « ايزاك » و « فينك » و « شتولتسر » و « هوفهايمر » هو نفس جيل « جوسكان » و « بييردى لارو » و « بروميل وموتون » وتأثر تأثراً كاملاً بهؤلاء الفرنسيين والفلمنكيين . غير أن هؤلاء الجرمان من الاساطين الرواد - باستثناء ايزاك وهو فلمنكى « متجرمن » احتفظ بالخصائص والعادات المميزة لابناء البلاد الواطئة - قد عجزوا عن تجنب الانطواء تحت جناح الحركة الموسيقية العالمية الكبرى ، وان ظل مسرح نشاطهم المانيا . أما صغار الموسيقيين فقد تشبعوا بروح موسيقية تمثل الطبقة المتوسطة الجرمانية ، وتمسكوا بأغانيهم الشعبية الجرمانية ، واستعملوها كالصان ثابتة ( كانتوس فيرموس ) وفقاً لاصول البوليفونية الفلمنكية ، احتفظت الاغنية الشعبية الجرمانية منذ عهد الميترنجر بشعبيتها دون تعرض لاي نقصان ، ولا ينبغي الخلط بينها وبين ثمار المايستر زنجر المصطنعة . وبدأت الآن تغمر الفن البوليفونى فى المانيا بحرارتها ودفئها وقدرتها على التعبير . ومن حسن الحظ لدينا نفائس لا تحصى فقط على بعض أقدم الاغاني الفولكلورية الجرمانية المعروفة ، وانما تضمنت أيضاً العديد من أول ما عرف من أمثلة للبوليفونية الدنيوية الجرمانية التى نبتت من الاغاني ولقد ظهر ما يدعى « بكتاب اغاني لوخهايمر Lohhumer أو Lochheimer Liederbuch فى السنوات ما بين ١٤٥٥ - ١٤٦٠ . ويتبين من التمعن فى طابع نصوص

الأغاني أن ما يصادفنا فيها هو فن حضري يمثل الطبقة المتوسطة . واستمر التقدم الذي بدأ بهذه المجموعة من الأغاني بلا توقف ، وشارك فيه عظماء الموسيقيين الجرمان في القرن السادس عشر ، وبلغ الذروة في أعمال لاسوس : « آخر أساطين أبناء البلدان الواطئة » واستعاد العديد من الألحان الخلافة المنقولة من كتاب أغاني لوخهايمر شعبيته في دور الألمان ومدارسهم بفضل روعة اعداد برامز لها . .

الشخصية الرائدة لموسيقى الآلات في المانيا التي استمرت في الازدهان هي شخصية عازف الارغن الضرير كونراد باومان ( ١٤١٠ - ١٤٧٣ ) ونافست شهرته شهرة سكوارشالوبي ( في ايطاليا ) وتكشف أعماله تارة عن الاتجاه الى تأليف مؤلفات مدرسية ، وتارة أخرى عن روح الارتجال Fundamentum Organisandi ( حوالي - ١٤٧٢ ) ، وإن كانت في كل الأحوال قد عبرت بطريقة مثيرة للاهتمام عن روح العصر الذي اضطر الى اعداد أعمال غنائية لها . بسبب افتقاره مؤلفات أصلية للآلات . وساعدت على حدوث هذا الاتجاه عدم فهم الألمان للنصوص الفرنسية في الشانسونات البورغورية الشعبية ، ومن هنا لجأوا الى اعدادها للآلات . وظهر اتجاه مماثل في ايطاليا ، انتهى آخر الامر بإبداع اسلوب مستقل للآلات .

يتبين من المؤلفات المطبوعة في بداية القرن السادس عشر بالمانيا مدى السيطرة المطلقة للموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين من جيل جوسكان . ويتبين نفس الشيء من مطبوعات المؤلفات الفرنسية والاطالية . وظهرت أول مؤلفات المانية في شكل « كتب أغاني » ، فأصدر « ارهارت أوجلين » الناشر الخاص للملك ماكسميليان أول مجموعة سنة ١٥١٢ ، وسرعان ما تبعتها مجموعات أخرى . وأول مجموعة مطبوعة من الموتيتات اللاتينية ، واحتوت أيضاً على أعمال جرمانية « هي مختارات غنائية Selectarum Cantorium » ( اوجسبورج ١٥٢٠ ) . وتضمنت الى جانب ثمانية عشر موتيت لجوسكان وموتون وغيرهم من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين مؤلفات « للودفيج زنفل » ( ١٤٩٢ - ١٥٥٥ ) اعظم ممثل للموسيقى الجرمانية في العصر ، أبان العشر السنوات التالية ، اشترك أبناء البلدان الواطئة في هذا الاتجاه المجيد مع عدد دائم الازدياد من الموسيقيين الجرمان ، ولذلك تدفقت أعداد وفيرة من المؤلفات الجرمانية من دار نشر « جورج راو » Rhau أو Rhaw بدت بالمقارنة بها مؤلفات أبناء البلدان الواطئة ، ضئيلة هيئة .

على ان رعاية « راو » للموسيقيين الجرمان كان وراءها أسباب وثيقة الاتصال بالاتجاهات التاريخية في عصره ، بعد أن بدأنا ندخل في عصر

الحركة اللوترية • ولم يكن صسدور منشورات راو في أعقاب المخطط الذي رسمه لوتر للأصلاح الموسيقي عفويا • استوفى « راو » حقه من العلم بالموسيقى وعين محاضرا بجامعة لايبزج وعريفا بكنيسة القديس توماس • وبمناسبة المناقشة العامة الخالدة التي دارت في لايبزج ( ١٥١٩ ) • بين لوتر وبين المع انصار الكاثوليكية « يوهان مايرفون ايك » ، والتي أرغم فيها « ايك » لوتر على الاعتراف باعتراضه على بعض معتقدات الكنيسة ، قاد « راو » عرض قداس من مؤلفاته من اثني عشر سطر لحنيا ، لاقى استحسانا كبيرا ، وساق عطف هذا الاستاذ الموسيقي العالم على الحركة الدينية الجديدة الى التنحي عن منصبه في لايبزج • فلقد كان شديد الايمان الى حد اقتناعه باحدى الوظائف المتواضعة ( مدرس في قرية ) • على انه قد رحل بعد ذلك سنة ١٥٢٣ الى فيتنبرج حيث تولى منصب مستشار لها Ratsherr وبمجرد استقراره هناك افتتح سنة ١٥٢٥ أهم دار طبع موسيقى لناصر العقيدة الجديدة • وضاع قداسه ذو الاثني عشر سطر ، وان كان هناك احتمال كبير في قيامه بتأليف المؤلفات المجهولة المؤلف المتضمنة في كتاب الاغاني المطبوع ١٥٤٤ للمدارس الكهنوتية اللوترية • وتكشف هذه المؤلفات عن وجود موسيقى ذي قدرة وبراعة ، فنه وثيق الصلة بفن توماس شتولتسر ، وتدين فيتنبرج « لراو » بقدر كبير من شهرتها وأهميتها • بفضل مشاركته الملموسة في ازدهار مؤلفات جديدة بأن عليها طابع الحركة الدينية • ان جو المدينة اللوترية « Lutherstadt » - كما تدعى احيانا لوثوق صلتها بالزعيم البروتستانتي - هو جو الروح القومية الحديثة العهد التي اعلنت عن نفسها في كل جانب من الحياة • فثمة اتصال وثيق بين ترجمة الكتاب المقدس والشعر الشعبي والفنون التشكيلية والغناء الجماعي • فقد ساعدت كل هذه الجوانب على تخفيف مظاهر اختلافات العصر ، والجمع بينها في وحدة مثالية •

### لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية

اتخذت شخصية لوتر المهيبة مركز الصدارة في الحركة الموسيقية الجديدة التي صاحبت حركة الاصلاح الديني ، ولا يحتل لوتر هذه المكانة بفضل تزعمه للحركة البروتستانتية • كما أن القول بأنه واحد من الهواة ( الديلتانتى ) المتحمسين الطيبين ، أبعد ما يكون عن الانصاف • لقد اعتمد المصير النهائي للموسيقى البروتستانتية على هذا الرجل ، الذي ترنم اثناء تلقيه العلم في ايزناخ بشتى أنواع أغاني الطلبة المرحية • واثناء اشتغاله راهبا ، تعرف الى « الجراد يوال » والقداسات « والموتيتات » البوليفونية ، فترددت الموسيقى دائما في اذنيه • حفلت جميع الاماكن التي طرقها لوتر كفيتنبرج



وارفورت وتورجاو ولايبزج بالمنظمات الموسيقية ، كما عرفته زيارته لروما ( ١٥١١ ) بفن جوسكان ، وغيره من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين المعاصرين . وكان يعزف على الآلات الموسيقية . ولديه صوت « تنور » مدرب على أفضل وجه . ويتحدث مؤرخون عديدون من المعاصرين له عن الجلسات الموسيقية التي التقى فيها المقربون في بيت المصلح الكبير بعد تناول الغداء ، وأنشئت فيها أفضل الأعمال الدينية والدنيوية لا يزاك وجوسكان وزينفل وفالتر ، وغيرهم من الموسيقيين المرموقين .

وتكشف كتابات لوتر عن عشقه للموسيقى ، وحسن فهمه لطبيعتها :

« ليس رائعا وفريدا أن يستطيع أحد من الناس غناء نغمة بسيطة أو سطر من سطور التنور ( كما يقول الموسيقيون ) ، بينما تشارك ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى بالغناء ، فيخلق بهذه النغمة البسيطة الى اسمى أفاقها ، أما بالتلاعب بها أو الحوام حولها أو احاطتها بالزخارف على نحو عجيب دليل على براعة الصنعة . وكأنها تؤدي رقصة في السماء . فيها لقاء وعناق يكشف عن كل علامات المحبة والاخاء . لابد اذن من ان يعبر من لا يملكون أكثر من الفهم البسيط لهذا الفن - وان كانوا يتأثرون به - عن شديد أعجابهم به ، وان ينتهوا الى الاعتقاد بعدم وجود شيء يفوق هذه الاغنية المحلاة بالاصوات المتعددة » .

لا ترجع روعة هذا القول الى جانب ما فيه من فهم عميق لطبيعة الموسيقى البوليفونية ، وحسب . وانما أيضا لاختفاء انماط المقارنات والاستشهادات الكلاسيكية التي اعتاد معاصرو لوتر الرجوع اليها عند الثناء على الموسيقى . فهو لا يتمسح بأبوللو وأورفيوس ، لان الموسيقى عنده فن حي : فن الحاضر ، والموسيقى المفضل عنده هو جوسكان دي بريه الذي وصفه « بسيد الانعام ، التي يخضع لها الباقون » وتكشف هذه الملاحظة أيضا عن احساس موسيقى مرهف ، وحكم راسخ على الفن . اذ بدا جوسكان للوتر عبقرية راسخة ، ولم ير في دقائق الكونتراينط أكثر من أدوات للتعبير بعكس عامة « اسطوانات الغناء » ، Gesangmeister الذين انشغلوا أكثر مما ينبغي بقياس النغمات وأبعادها .

على أن لوتر الاستاذ واللاهوتي ، لم يستطع دائما اتباع غرائز الفنان الموسيقى . فهو لم يقدر الموسيقى لقيمتها الروحية - وكذلك كانت نظرتة الى شتى الفنون والعلوم - ولكنه اعتبرها مثل أى لغة أخرى وسيلة للتهديب ، تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله . ويسود الزعم بأن ما كان ينشده لوتر



هو زيادة اقبال الاهلين على الطقوس الدينية ، ومن هنا جاء اصراره على استعمال الجرمانية الدارجة ، ولكن أى استقصاء لكتاباته سيبين أن نظريته كانت أرحب من ذلك ، وهكذا فبالرغم من أن الفكرة الاساسية التى دارت فى خلد لوتر كانت اعداد موسيقاه لمن سماهم « عامة الناس » ، إلا أنه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع . نعم لقد أدرك هذا الرجل الجدير بالاعجاب ان التدهور هو المصير المحتوم لاي حركة فى الفن ذات جانب واحد ، شديدة الالتصاق بالارض . وتجنب لوتر على السواء مآزق التجريب ، وتزمت كالفان « البدائي » ( الذى استبعد حتى المصاحبات البسيطة من التراتيل ) ، وبذلك اتسم الغناء الجماعى البسيط غير المصحوب بصرامة بلغت حد التزمت عند الكالفنيين الذين لم يقنعوا « بالاصلاح » الموسيقى البحت ، فقاموا بالقضاء على كل شئ قد يذكرهم بالتفاهة المقوته للموسيقى ، التى وضعها الآثمون من اتباع البابا . وهكذا شاهد عازف أرغن كاتدرائية زيورخ وعيناه مغروقتان بالدموع آتته الفخيمة وهى تتحطم ، أما « هانس كوتر » عازف الارغن الشهير ببرن - الذى تعرض للتشريد بسبب ايمانه بالبروتستانتية - فقد رأى نفسه يهبط الى مرتبة مدرس عندما قام فرسان عقيدته انفسهم بتحطيم أرغنه . واستمر الاضطهاد العنيف للموسيقى فى بعض اجزاء من المانيا وسويسرا زهاء اكثر من القرن . عندما رأى المؤمنون فى البولي فونية الغنائية والموسيقية الارغنية غروروا بابويا يسىء الى روح الكنيسة المقدسة . وسوف نرى نفس الاتجاه العدائى فى الكنائس المتكشفة المضجرة « للبيورتان » الانجليز . وأدرك اتباع لوتر الارجح عقلا ان الخلاص من الموسيقى لن يساعد على نهوض العقيدة الجديدة ، وحولوا نشاطهم الى اعادة تنظيمها بدلا من القضاء عليها .

فاذا عرفنا امتياز تعلم لوتر للموسيقى ، لن نعجب لما يقال عن امتيازه فى تأليف الالحان الشعبية ، ويشك البعض فى تأليفه للكورالات أو التراتيل اللوترية ، وان كانت الاحكام المعاصرة والقرائن الصحيحة قد جاءت فى صفه الى حد كبير . وذكر صراحة حتى « يوهان فالتر » الموسيقى القدير الذى دعاه لوتر لمساعدته فى تنظيم الموسيقى بكنيسته الجديدة : ان التراتيل المشهورة ، وكذلك بداية القداس الجرمانى من تأليف لوتر ، وسماه بعض اتباعه ببساطة unser Gesangmeister « استاذنا الموسيقى » . وهناك عدة مخطوطات موسيقية صحيحة مكتوبة بخط يد « المصلح » ، بينها لحن لشعائر عبادة الرب ، ومسودة طقوس موسيقية . وصداقة لوتر لبعض زعماء الموسيقى بالمانيا فى القرن السادس عشر معروفة تماما ، وتكشف رسائله الى « زنفل » و « فالتر » و « أجريكولا » وآخرين استحقاق معرفة لوتر لاساليب

البوليفونية للتقدير ، ومن المؤلفات المتوافرة لنا بغير شك ، بعض مؤلفاته الكاملة لأربعة سطور على طريقة الموتيت وظهرت فى « لازار » - وهى تمثيلية ليواقيم جريف احد الشعراء المحيطين به ، ومن مؤلفاته الاخرى لحن مطبوع لأربعة سطور ، اعتمد على نغمة جريجوريانية معروفة ، واكتشف حديثا .

علينا أن نعرف الاساس الموسيقى للوتر ، لو اردنا تقدير البراعة والروح الفنية المتحررة التى اعتمد عليها فى الاضطلاع بالمهمة الهائلة الخاصة باعادة تنظيم موسيقى كنيسته . وجدير بالذكر ان محاولته « لانشاء غناء جماعى » ، وتتجارب هذه المحاولة منطقيا مع الرسالة الانجيليكية - مستمدة من المزامير ، أو من نفس المصدر الذى انحدرت منه مؤلفات التراتيل والانتيفونات فى عالم المسيحية ، الذى مضى عليه خمسة عشر قرنا . وتزعم لوتر نفسه الاتجاه بأمثلة لا تضارع فى قوتها وفحولتها : المزمور « الرب حصننا المنيع  
Ein Feste Burg ist unser Gott  
اتضرع اليك من أعماق وجدانى  
Aus tiefer Not schrei ich zu Dio

وغير ذلك . وربط لوتر اسمه باسم موسيقيين ممتازين  
يكونراد روفف Rupff ويوهان فالتر - الذى كان يختار تحت اشراف لوتر  
أصلح الكوالات اللاتينية للاداء فى الكنيسة الانجليزية بالألمانية فى صورة  
مجرمنه ، وترجم الكثير من التراتيل الجريجوريانية المعروفة ، أو أعدها  
لغناء جموع المصلين الجرمان ونما عدد هذه الاغانى سريعا . فبينما تضمنت  
طبعة فيتنبرج سنة ١٥٣٤ ثمان وثلاثين أغنية ألمانية ، وخمس أغانى لاتينية  
احتوت طبعة سنة ١٥٥١ على ثمان وسبعين أغنية ألمانية ، وسبع وأربعين  
لاتينية .

من الجوانب المثيرة للاهتمام التى حدثت عند تحويل موسيقى الكنيسة  
( من الكاثوليكية الى موسيقى لوترية انجليزية ، ما يدعى بالـ contrafactum  
من الفعل اللاتينى contrafacere . ويعنى اجراء تعديل فى النص يسفر عن  
تحويل معناه الدنيوى الى معنى دينى ) وهكذا أعيدت صياغة تراتيل جرمانية  
ولاتينية فى تقديس العذراء ، وغيرها من الاغانى الكنسية الكاثوليكية الاخرى  
بحيث تناسب الفكرة الجديدة . وعلى الرغم من أن لوتر نفسه لم يعترض على  
تقديس العذراء والقديسين ، الا أن خلفاءه قد رأوا وجوب تهذيب الاغانى  
بحيث تساير المسيحية الاصلية ، وقليل من أغانى اساطين الغناء  
( المايستر زنجر ) شق طريقه الى الكنيسة الجديدة ، وعلى الاخص بعض  
مؤلفات هانس زاكس .

تميزت الشعائر الموسيقية للكنائس البروتستانتية بالباكرة بثرائها الفذ ، وبذلك اختلفت بكل وضوح عن الصورة المبسطة السائدة الآن في أغلب الكنائس البروتستانتية ، مع امكان استثناء ما يجرى في اعياد العشاء الرباني بالكنائس الكبرى من انجيلية واسقفية . زهاء القرن بعد ان بدأ لوتر نشاطه ، استمر عدد كبير من الكنائس الجرمانية في عرض قداسات كاملة . وقام بعض الموسيقيين البروتستانت بتأليف عدد كبير من القداسات الجديدة ، وجه اختلافها المميز الاوحد هو اللحن الثابت ( الكانتوس فيرموس ) الجرمانى ، ويبدو هذا الحرص على ابقاء القداس اللاتينى - الذى لم يتخلله أى شىء بالالمانية غير الموعظة - متناقضا مع ما قام به لوتر من جرمنه للطقوس . ولكن علينا الا نتناسى ان « المصلح » كان أيضا من الهيومانيين الذين تحمسوا للنهوض بالكلاسيكيات . والى جانب القسم الثابت فى القداس هناك ما يدعى بالقسم الخاص بالمناسبات *tempore* ، ويلقى كل يوم احد ، ويحتفى فيه احتفاء مخلصا بموسم من مواسم السنة الكنسية . ويكتفى اليوم بالاشارة اليه عند اختيار التراتيل ، ويغلب ذلك فى الايام المقدسة الاساسية أما « الانترويت » والتجاوبات ، والسكونس فتغنى في موضعها المعهود .

لم تعلن الموسيقى الكنسية البروتستانتية عن طابعها المميز الا قربنهاية القرن السادس عشر ، وفى الحالات التى لم تتسبب فيها شدة المعارضة التقويية فى تقصير الطقوس الى أبعد حد ، استمر بوجه عام استعمال الالمان الجريجوريانية القديمة مع ترجمة نصوصها اللاتينية الى الالمانية . ولم يطرأ أى تغير على الموقف لفترة ما حتى بعد ادخال الاغاني الدينية الجرمانية التى تعلق بها الشعب منذ امد بعيد . ولكن بعد ان ازداد عددها حلت شيئا فشيئا محل الكورالات الجريجوريانية ، واضفت مساحة مميزة على موسيقى الكنيسة الجديدة . وفى القرن السابع عشر ، عندما اقتحمت هذه الاغاني والتراتيل اللوترية القوالب الموسيقية الاكبر مثل « الكانتاته » و « مقطوعات عيد الميلاد » و « موسيقى الآلام » و « الاوراتوريو » ، ظهرت مؤلفات بروتستانتية محددة المعالم ، نافست موسيقى الكنيسة الكاثوليكية . واستمرت التراتيل فى عهد لوتر ، ببراعة اعدادها ، خاضعة لتأثير الموسيقى الكاثوليكية المعاصرة . وهكذا يقع المؤرخ فى حيرة بسبب عجزه عن اكتشاف أى اختلاف من الناحية الاسلوبية بين الموسيقتين الكاثوليكية والبروتستانتية . على ان هناك فجوة واسعة فصلت الموسيقتين ، وبدت واضحة قبل بلوغ موسيقى الكنيسة البروتستانتية صورتها المتكاملة التى لا شك فيها فى القرن السابع عشر .



تعكس مقدمات المطبوعات الموسيقية وكذلك مختلف كتابات لوتر وملانكتون وآخرين جوهر الفكر الموسيقي البروتستانتي . كانت النظرة التي اتبعها لوتر واتباعه عن مكانة الموسيقى في الكون عجيبة العتاقة مبنية على مذهب لوتر في اللاهوت ومعتقدات القديس اغسطين التي استمرت تحظى بالاعجاب . احتل اذن الكتاب المقدس والقديس اغسطين ركنا اساسيا في معتقدات لوتر اللاهوتية ، ورددت مقدمات البروتستانتي الباكر ، « راو » نفس المعنى . ووضع الاتجاه المحافظ للفكر البروتستانتي الباكر ، بطابعه القومي في العصر الوسيط ، العوامل الدينية في مكانة أعلا من الجوانب الفنية . هذه الروح هي التي أضفت على هذه الموسيقى طابعا بروتستانيا مميزا ، يستند على تقاليد الكنيسة القديمة ، وهي التي يسرت التغاضي عن التماثل الأسلوبى الملموس بين موسيقتي الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية . فلموسيقىتني نفس الرنين ، وان اختلف المعسكران في المعنى الذي نسبوه اليهما . والمعتقدات الكلاسيكية والوسيطه عن الاصل الالهى للموسيقى شائعة في هذه الكتابات البروتستانتية ، كما ساد مرة أخرى اعتقاد من احياء أباء الكنيسة للموسيقين بالاعتصار على استعمال الموسيقى للتسبيح . على ان هناك ملامح بروتستانتية مميزة يمكن لمحا في مختارات التراتيل ، واعداداتها . فما دعا الى نشر التراتيل هو احتواؤها على الكثير من مظاهر الايمان لدى شهداء المسيحية ولكن لما كان هؤلاء قد اخطأوا لذا تحتم طمس الاغاني التراتيل التي احتوت على الاخطاء ، هذه النظرة واضحة للغاية في مجموعة تراتيل « راو » سنة ١٥٤٢ ، وثمة تعارض حاد بين الحماس الدينى المخلص والايان العميق الداعى الى اعادة ايقاظ الصدق الانجيلى الذى يشع من انتيفونات سكستوس ديترىخ ( بين ١٤٦٠ - ١٤٩٥ ، و ١٥٤٨ ) ، ومجموعة تراتيله ، ويعد من أهم مؤلفى الطقوس فى أوائل البروتستانتية ، وبين الاعمال المشابهة التى نبتت من « النهضة » والحركة الهيومانية من حيث اللغة والروح ، فمن الواضح ان الأولى قد اعتمدت فى تأليفها على نظرة واضحة لما هية الموسيقى البروتستانية الكنسية .

في هذه الحقبة ، التى تحددت فيها ملامح الفكر الموسيقي البروتستانتي فى تؤده ، اهدى هذا الفكر الى فيلسوف رفعه الى اسمى الافاق الا وهو فيليب ميلانختون - أهم شخصية بعد لوتر فى عهد الاصلاح اللوترى - فقد رفض فى مقدمة كتابه طقوس الميلاد officia de Nativitate انصار الانشقاق عن روما ، وقال بوجوب تشبع حياة الانسان برمتها بعبادة الرب اذ يخشى فى حالة توقف نغم موسيقى الكنيسة ، أن يعقب ذلك انحلال العقائد المقدسة . ورأى ميلانختون أستاذ فيتنبرج العلامة ماسيعود به الاهتمام بالموسيقى



الدينية من أثر على نشاط الحياة اليومية، وإضفاء القدسية الحققة على هذه الحياة عندما يتغنّى بكلمات الانبياء والرسائل تلاميذ المدارس والفتيات أثناء قيامهن بأعمالهن ، أو فى الحدائق ، والفلاحون فى الحقول ، والجنود فى أرض المعركة . وظهرت المبادئ القديمة للايمان ، كما صاغها آباء الكنيسة مرة أخرى . وعادت الموسيقى ثانية لخدمة الكنيسة ، وواجبها الوحيد تأكيد المعانى المقدسة فى الكلمات . على ان الفكر الموسيقى البروتستانتي ليس متعارضاً بالضرورة مع الموسيقى المصقولة فنيا ، كما قد يتبين من تعمدنا جعل الفن الموسيقى المعاصر دعامة حضارتها الموسيقية ، ومحارلتها تطعيمها باتجاهاتها ، وتحويلها بالتبعية الى فن دينى بروتستانتي مميز . واعتمدت النظرة البروتستانتية على الايمان الشخصى المباشر الذى يهتدى اليه بلا رجعة ، ويمهد له ويرعاه التدين الشخصى المتواصل . وبذلك اختلفت عن الطابع الاكثر اتجاها للموضوعية والعالمية فى النظرة الجريجورانية ، التى ترفع الانسان الى افاق اسسمى ، اعتماداً على التدرج فى الكمال ، وبعد عملية طويلة متواصلة . فالنظرة البروتستانتية تقوم على الايمان الشخصى المباشر نتيجة تجربة نهائية ، تواصلت من خلال عملية دينية فردية . فكان هناك مبدأ ديانة روحية فى مواجهة ديانة طقوسية هى التى تسيطر على الفكر الموسيقى عند الكاثوليك .

أهم دعامة للحركة البروتستانتية هى المدن الجرمانية بسكانها الاشداء من أبناء الطبقة المتوسطة ، والحكومات المستقلة لمجالس مدنها . وتجاوب العالم الموسيقى للطبقة المتوسطة ، كما تمثل فى النشاط الخلاق لصغار الموسيقيين ، كان هؤلاء الموسيقيون ركنا هاما فى بناء المجتمع ، واعتمدوا فى نشاطهم كمعلمين ومنشدين وعازفى أرغن أو رجال دين على حكومات مجالس المدن والكنائس . وبغض النظر عن اختلاف وظائفهم ومناصبهم ، فانهم كانوا أساسا من طبقة المواطنين ، نشاطهم وثيق الصلة بالكنيسة والمدرسة . بزغت المدارس البروتستانتية اذن فى هذا الجو ، فى مجتمع خاضع لنظم الطبقة المتوسطة ، ومختلفا اختلافا أساسيا عن جو كورسات الكنائس التى أخرجت الموسيقيين الكاثوليك ✱ ، الذين ضموا بين جوارحهم التقاليد الراسخة لقرون الحضارة الوسيطة الخاضعة للكنيسة والارستقراطية ، واعتمد النشاط الخلاق للموسيقيين أبناء الطبقة المتوسطة أساسا على تيسير

---

(★) الكورال البروتستانتي يشارك الشعب فى أدائه . أما الكورس الكاثوليكي فيؤديه مجموعة من الأفراد دربوا على الانشاد ، ويدرب الفلمان والشباب على الاناشيد البروتستانتية التى تتطلب خبرة أوفى من أداء الكورال ( المراجع ) .

الموسيقى للمدارس والكنيسة والبيت . فهناك ترابط وثيق بين هذه العوالم الثلاثة في مجال نشاطهم الموسيقى . واستعانوا في أعمالهم بالمادة الموسيقية السائدة في عصرهم كالكورالات الجريجورانية واسطر « التنور » الدنيوية والاغاني الشعبية ، فقاموا باعدادها ، واعادة اعدادها ، بحيث تناسب المقام وانتقل الاسلوب الموسيقى السائد عند الموسيقيين البورغونيين والفرنسيين الفلمنكيين الى عالمهم ، واستوعب بحذافيره ، بعد امتزاجه بالتقاليد المحلية للصناعة الموسيقية لظهور فن قومي . ظل هؤلاء الموسيقيون الفخورون بحرفتهم جرمانيين وسط الاتجاهات الفنية المحيطة بهم والآتية من كل حذب وصوب . والقت على عاقتهم المدرسة والكنيسة اللتان يعملون بهما مهاماً جسيمة .

كان التعليم الموسيقى في المدارس الثانوية البروتستانتية ( الجمنازيوم ) ، والمدارس الأبروشية نموذجاً جديراً بالاقتداء ، لن تستطيع حتى الدنو منه مدارسنا الحديثة . ففيها يتعلم الفتیان منهجاً متدرجاً بعناية ، يبدأ بالصولفيج وإنشاد الاغانى البسيطة ، والحنان الاناشيد الجريجورانية ، وينتهى في سنوات الدراسة الاخيرة بالاعمال الكورالية من أربعة الى ستة سطور لحنية ، والتدريبات الموسيقية الزامية ، ولا يعفى منها أحد . وبالإضافة الى ممارسة الغناء هناك تدريب شامل على النظرية الموسيقية والقيادة . وتقع مهمة التعليم على كاهل العرفان . ويتبين علو مكانتهم من مرتبتهم في سلم وظائف المدرسة . اذ يجيء المنشد عادة بعد العميد أو الناظر . كان هؤلاء العرفان على درجة عالية من العلم ، ولذا كانوا يقومون عادة الى جانب نهوضهم بواجباتهم الموسيقية بالقاء محاضرات في الكلاسيكيات أو اللغة العبرانية أو التاريخ أو باعطاء دروس في الرياضة أو الفلسفة . واستمرت المحافظة على هذا التقليد - الذي يرجع بكل وضوح الى أصل هيوماني ، أمدا طويلا ولقد اعترض هيرمان شباين ( ١٥٨٦ ) ( ١٦٣٠ ) منشد كنيسة القديس توماس في لايبزج وعلم من اعلام الباروك في أوائل عهده ، اعترض بالفعل على « عبء التدريس الملقى على كاهله » الذي كان يتطلب منه تدريس عشر ساعات من الدراسات الاكاديمية وأربع ساعات في تعليم الموسيقى ، لانه كان تواقا لتكريس وقته للتأليف الموسيقى . بل لقد كرر يوهان سبستيان باخ الالتماس مطالباً المسؤولين ( باعفائه من المهام الخارجة عن الموسيقى ) . كانت هذه الحياة الموسيقية النشطة بحسن توجيهها هي الاساس الذي قامت عليه الحضارة الموسيقية الفذة للمقاطعات السكسونية التورينجية : الحضارة التي جاءت بشوتس « وباخ وهيندل .

## أسلوب « البلدان الواطئة » الكلاسيكى

### وشيعوه فى سائر الانحاء

اثبت جوسكان بتحرره والتماعه وعمق عاطفته انه رد فعل قوى للمدرستين البورجونية والفلمنكية الاقدم عهدا . فلقد عبر عنه عن الاتجاه الذى سيؤول اليه الفن مستقبلا ، والتصق التصاقا شديدا بشخصيته مما صعب ظهور اتباع مباشرين له . والحق انه رغم استمرار الموسيقيين فى التعلق به ، الا ان التيار قد تحول تجاه المثل البوليفونى لاوكجيم بحرارته واطراد اتساعه ، فقام الجيل التالى بمواصلة تنميته وتزويده بتقنية ممتازة فى التأليف ، تم الحصول عليها بعد عهد جوسكان ، وزعيم هذا الجيل الموسيقى الذى اتم وضع اللغة الكلاسيكية للبوليفونية الفرنسية الفلمنكية . واسلوبها هو « نيقولا جومبير » . ولا نعرف عنه أكثر من نزر يسير ، وتعتمد حتى اشهر تواريخ حياته على التخمين ، فى سنة ١٥٢٠ كان هذا الموسيقى الفلمنكى منشدا بكورس الكنيسة فى بروكسل ، ونزح الى مدريد سنة ١٥٣٧ ، وصحب معه عشرين من المغنين ، وأصبح - كما يحتمل ، رئيسا للكورس عند الملك شارل الخامس ( شارلكان ) . وفى سنة ١٥٥٢ ، عاش فى « تورنيه » ، ولابد ان يكون مات بعد هذا التاريخ . عرف عن هذا الموسيقى الشديد التدين - وهو مجهول عند أغلب طلاب الموسيقى فى زماننا - ولعه بالفخامة والرخامة الحسية التى عمقت روحانية أعماله الكورالية الفذة . ويعد جومبير من أعظم من الفوا لموسيقى الكنيسة فى جميع العهود . ولعل اضطلاعهم بالمؤلفات الموسيقية قد فاقت معرفة استاذهم جوسكان ، ومع انه كان أولا و آخر من موسيقيى الكنيسة ، الا انه كان أيضا مؤلف مجلد من « الشانسونات » الفرنسية ، تميزت بسلاستها ورشاقتها وانطلاق صيغها الخطابية وجمال غنائها الجماعى . ومن السمات التى تميز بها جيل جومبير القدرة على التعبير بسهولة ويسر فى كلا الميدانين .

أما توماس كريكىون ( مات ١٥٥٧ ) وجاك كليمان ( ١٥١٠ - ١٥٥٧ ) الممثلان الآخران للاعلام الفرنسيين الفلمنكيين فكانا استاذين فى الصيغ الخطابية والحن الشانسون الخفيفة ، وان كانت براعتهم البوليفونية قد كشفت عن وجود أصل نابع من البلدان الواطئة ، لم يسمح لهما بتحقيق الرشاقة التى عرفت عن المؤلفين الصميمين للشانسون الفرنسية . ولقد اثبتا جدارة فائقة فى ميدان الموتيت والقداس وظلاهما وجومبير بلا منافس حتى ظهر « لاسوس » مواطنهما العظيم . وكرىكيون بشدة عصبية وحيويته أقرب الى خلق الفرنسيين . أما كليمان فقد اتجه من حين لآخر الى أسلوب الفلمنكيين الاوائل الأكثر رصانة ، غير ان الاثنين قد اشتركا فى اكتمال



تمثيلهما لعصر النهضة ، فجاءت أعمالهما البديعة التهذيب والصقل والتوازن والتناسب مثالا ساميا للصناعة الموسيقية التي أولع بها عصر النهضة . وكليمان - المعروف أكثر من ذلك بأسم يعقوب كليمان فون بابا - واتخذ هذا الاسم لمنع وقوع التباس بين اسمه واسم يعقوب آخر من مواطنيه : الشاعر يعقوب بابا من أيبير - كشف عن ولع واضح بالتصميمات الهارمونية الحديثة التي غمرت أعماله بروح شعبية مميزة ، وساقه الميل إلى الأغاني الشعبية إلى الحان المزامير الفلمنكية . وكثيرا ما استعملت في الطبقات الأخيرة من المزامير .

بدأت براعة صناعة الكونترابنت في هذا الجيل من المطالب الطبيعية ، مثلما بدأ « الباص المتصل » لعصر باخ . وساعد على تدعيم روعة الطابع المعماري ودقته في أسلوبهم المحاكاة المنهجية المتواصلة للنسيج البوليفوني المعتمد على سطور الغناء . فكانت الألحان تنتقل من سطر لآخر في سلسلة بلا توقف ، وليس يقصد سد الفراغ فحسب . فكل شيء معد لغاية ما ، وكل شيء خاضع للمنطق . ولم يشغل التصوير النغمي الواقعي ولا الشطارة « الكانونية » أكثر من مكانة ثانوية في هذا الفن . فلم يكن ظهور جوسكان إلى حيز الوجود عبثا ، ولم يضع أثر الحوافز القومية التي ألهم بها الموسيقى ، ولكنها استعملت في بناء التيار الموسيقي الذي بدأه أوكجيم واحتل القديس المكانة الأساسية التي سبق أن احتلها في العصر الذي سبق الموتيت المجدد . وظل اسمي قالب في فن الكونترابنت حتى عهد « بالاسترينا » . و « لاسوس » . وهكذا تشبث الفن البوليفوني للموسيقين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين في جيل ما بعد جوسكان بفكرة الحضارة الموسيقية الأوروبية العالمية التي لا تعترف بأي حدود قومية . ودعمت التيارات الدينية للعصر ، وكذلك المكانة السامية التي توافرت للحضارة اللاتينية في العصر الهيوماني هذه النظرة . وبلغ الأسلوب الفرنسي الفلمنكي ذروته بفضل جومبير وكليمان فون بابا . وأثرى لاسوس ومعاصروه أسلوب أسلافهما بالكثير من العناصر الجديدة ، أكثرها إيطالية وجرمانية ، ولكنهم لم يخلقوا أي أسلوب جديد . وعلينا أن نعتبر منتصف القرن السادس عشر النقطة التي اكتمل فيها البناء الكلاسيكي للأسلوب الحق « للبلاد الواطنة » . واعترفت بهذه الحقيقة المؤلفات النظرية في عشرات السنين التالية ، التي نسبت فضل خلق الصورة العالمية للفن الموسيقي إلى المبادئ الكامنة وراء أعمال جيل « جومبير » .

بعد أن اصطبغت الحضارة الموسيقية الفلمنكية بالطابع العالمي ، ازداد باطراد عدد الموسيقيين الأجانب الذين انضموا إلى صفوف أساطين البلاد



الواطنة • ولما كانت لغة الفن الدنيوى هى الفرنسية ، وشب أغلب الموسيقيين الوافدين من بيكارديا « وهينوه » على تكلم الفرنسية ، لذا كان أول فرع مستقل هام من فنهم فرنسيا ، وسرعان ما تبعته فروع ايطالية متعددة • ونحن نصادف انطواء عدد من الاسبان وبعض الجرمانيين تحت لواء فن البلاد الوطنية ، نتيجة لتوثيق العلاقة بين البلدان الوطنية وايطاليا والمانيا ، حتى أصبح من غير اليسور لنا ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، ومع الاعتراف بعظمة أبناء ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، واحتكارهم لها ، الا أنهم تنازلوا عن تاج « الشانسون » الى الفرنسيين الذين ملأوا النوع المعتمد على الأدب والموسيقى باصالة الظرف « الفرنسى » وبالفتنة والالعية ، وبرشاقة ليست من السمات المعروفة عن الفنان الجرماني ، هناك استثناء واحد لهذه القاعدة • فقد ظل ما فى شانسونات جوسكان من فحوى عميق واسى شديد وخواطر سامية بلا نظير ، ولم تصادف أى اصداء الى ان ظهر « لاسوس » العظيم ، وهو من أبناء البلاد الوطنية أيضا ، وعادت فى شانسوناته نفس الخصائص الى الظهور المرة تلو الاخرى وهكذا يواجهنا قبل الشروع فى عرض تاريخ « الشانسون » الفرنسية فى عصر النهضة موقف مثير للاهتمام • ففى الاستهلال ، بلغ أحد الموسيقيين الفلمنكيين اسما مكانة ، كما ظهر آخر من بينهم فى نهاية ازدهار العصر

### الموسيقى الفرنسية فى عصر النهضة

اختتم بومارشيه رواية زواج فيجارو بكلمات القاضى « بريه وازون » كل شىء ينتهى بالاغنية حسن الختام tout finit par de chansons فمن أيام الشعراء فى بلاد الغال حتى « عهد الكافيه كونسير » عكست « الشانسون » دوما خصائص الجنس الفرنسى : المرح والحساسية والرشاقة والخبث والدهاء ، كانت هناك شانسونات من نوع الدندنة ، يغنيها العوالم فى الشوارع ، كما كانت هناك شانسونات بوليفولنية فنية على درجة عالية من الصقل يغنيها الملوك ورجال حاشيتهم فى قصر اللوفر • ولعل أفضل ما يصور عالم الشانسون الفرنسية وعالميته هو المختصر العجيب لتاريخ فرنسا Abregé de l'histoire de France ( ١٦٩٤ ) لدوق نفيير الذى ألفه سلسلة من الأغاني • وبالمثل كان الخادم المثقف فى تمثيلية موليير « المتعاملات المهزآت » Les Precieuses Ridicule يزعم بأنه وضع « الكامل فى تاريخ الرومان » سلسلة من المادريجال •

مثلت شانسونات التروبادور بالفعل فنا قوميا خضع فيه الايقاع خضوعا كاملا لاوزن النص ، وايقاعه • وعندما يتحد الشعر والموسيقى ، يتخذ الشعر

الصدارة ،وتسيطر الكلمة على النغمة • وهكذا الفت الموسيقى الفرنسية نفسها منذ بدايتها الباكرة خاضعة للكلمة ، وما يتبعها من خضوع للفكر والعقل • هذه الخاصة من السمات المميزة للموسيقى الفرنسية وثلثت بها فى شتى مظاهر الفن الفرنسى • قال الشاعر رونسار « موسيقى الآلات غير مستحبة البتة، اذا لم يصحبها لحن ، يترنم به صوت رخيم » نعم لم تتمتع موسيقى الآلات بآية شعبية على الاطلاق فى فرنسا قبيل القرن التاسع عشر ، ولا يعنى هذا بالطبع انها لم تكن تمارس ، ولكنها اخفقت فى ارضاء الفرنسيين الذين تشبثوا حتى ذلك العهد بالاغنية « وطالبوا دائما بالموسيقى التى تطرب الاذن ، والكلمات التى تشغل العقل • ففى موسيقى الآلات ، تفقد المعقولات دعامتها • ويفزع الفرنسى اذا استمع الى شئ لا يستطيع متابعته أو فهمه خطوة خطوة • والشانسونات الفرنسية فى عصر النهضة - بخلاف المادريجال الانجليزى - نوع كامل الاستقلال ، له عالمه الفكرى الخاص • صحيح أن مذاها العاطفى محدود ، وتتشابه فى هذه الناحية مع المادريجال الانجليزى الذى عرف بحلاوته أكثر مما عرف بعمقه • ولكن هذه الشانسونات الفرنسية قد تميزت بخفة روح وطلاوة وطفنة لا حد لها •

فى بداية القرن السادس عشر ، ظهر اتجاهان فى الادب الفرنسى بينهما تأثير متبادل • أولهما يعرف بالنزعة الايطالية ، والثانى بالهيومانية ، وبدأت الأولى تفصح عن نفسها بعد الحملة العسكرية الفرنسية الأولى على ايطاليا عندما بلغت حركة النهضة ذروتها • وشعر الفرنسيون حينئذ بالفسيرة من تفوق الحضارة الايطالية ، وحاولوا انتزاع هذا السبق لبلادهم • وأسفر ذلك عن تقدم النزعة الانسانية ( الهيومانية ) ، بعد ان بزغت من ايطاليا حركة احياء للاهتمام بالكلاسيكيات • وترجع الى أسباب ثلاثة حركة النهضة الفرنسية الممتدة على وجه التقريب من ١٥١٥ ( تاريخ ارتقاء الملك فرنسوا الأول ) حتى ١٦١٥ ( موت الملك هنرى الرابع ) : أولا - الحروب مع ايطاليا السابق ذكرها • ثانيا - تقدم الطباعة ، وأخيرا - الحركة البروتستانتية • ولقد تميز الاتجاه فى الأدب أساسا بنزعته الانسانية ( الهيومانية ) ، وظل طوال الجانب الأكبر من القرن السادس عشر ، وان كان قد حدث علاوة عن ذلك بحث عن فن جديد واسلوب أصيل مع ملاحظة غلبة الليريكية والتعبير الصادق عن المشاعر الشخصية • وإلى جانب ذلك ، اتجه الميل بين الموسيقيين الفرنسيين فى بداية القرن الى رفض أساليب صنعة الفلمنكيين المتفقيهن ، والعودة الى النوع الذى اثار اهتمامهم دائما : الشانسون أو الاغنية • وتبين أهمية الشانسون واضحة على الفور بمجرد بحث العدد الوفير من المقطوعات التى نشرت فى القرن السادس عشر فى كل من ايطاليا وفرنسا •

يرجع فضل جمع أول هذه المجموعات الى بتروتشى فى فينسيا ، واسمها Harmonice Musices ، وتضم عددا وفيرا من أسماء الاساطين الفرنسيين الفلمنكيين ، وأربعة اخماسها من الشانسونات الفرنسية . وفيما لاقت الشانسون الفرنسية من تقدير دار نشر حديثة العهد أبلغ دليل على مدى شيوعها ، وذيوعها . ومن الحق أن هذا الفن « الفرنسي » قد استطاع أن يؤثر تأثيرا حاسما على المادريجال ، اينع ثمار الفن الدنيوى فى عصر النهضة ، وإن كانت الشانسونات التى ظهرت على هذا العهد فى فينسيا تنتمى الى مدرسة أقدم . فهى رغم كل رشاقتها لم تخل من بعض الدسامة التى تكشف أصلها البورجونى الفلمنكى . لم يلق الجمال الخلاب الذى عرف عن شانسونات جوسكان أى ضدى مباشرة ، غير أنها قد شاركت أغلب الظن فى التغير الاقرب الى الثورى من أسلوب الشانسون فى أول منشورات بتروتشى الى أول مطبوعات فرنسية صدرت عن دار نشر اتينان ( ١٥٢٥ - ١٥٢٩ ) ومازال جذب ربع القرن الذى يفصل بين هذين العاملين محاطا بالظلمة من وجهة النظر الموسيقولوجية ، ويتحتم الكشف عنه لسد هذه الثغرة فى تاريخ الشانسون الحافل . ولا يستبعد اطلاقا ان يكون الموسيقيون العائدون من ايطاليا قد رجعوا متأثرين بما استجد من تقدير الفن الشعبى البسيط ، كما عبرت عنه « الفروتولا ، ولكنهم استعاضوا عن الفروتولا التافهة اللعوب بالشعر الفرنسى المعروف بالأناقة واللوزعية . كما انهم عرفوا على خير وجه طريقة التلحين نتيجة لاطلاعهم الطويل على الشانسون البورغونية الفرنسية الفنية . فاستطاعوا فى التو تقريبا خلق ضرب جديد يمثلهم . وفى هذا المقام لن يتعذر علينا ادراك الاثر الذى ترتب على مصاحبة « كلو داندى سيرمىزى » لملكه الى ايطاليا سنة ١٥١٥ - وكان واحدا من اثنين من طلائع المتحمسين لشانسون الرينسانس - ثم استقراره فيما بعد فى بلاط دوق فيرارا . وعلى الآخر : « كلمان جانكان » الذى اشترك فى حملة فرانسوا الاول وحضر معركة مارينيان التى نالها فيما بعد فى عمل موسيقى مثير للدهشة .

لم ينهض الفن الموسيقى الدنيوى فى ايطاليا نهضة مساوية للادب الدنيوى ، كما حدث فى فرنسا . فلقد استمر تعلق الموسيقيين الايطاليين فى القرن السادس عشر بشعر القرنين الماضيين ، وكثيرا ما تعرضوا للتصنع والتكلف عند محاولتهم استحضار روح عصر ولى وانقضى . أما الفرنسيون فلجأوا الى أذنب متوافق مع أحوال العصر . ويرجع هذا الموقف أغلب الظن الى سبق ايطاليا لفرنسا فى حركة النهضة بوقت لا بأس به ، واستغراقها هناك زمانا أطول . ومن هنا اتخذ الاتجاه نحو « النهضة » فى فرنسا صورة مفاجئة أكثر مما حدث فى ايطاليا . ويكاد هذا ان يكون قد حدث بعد انتقال العرش الى



الملك فرانسوا الاول سنة ١٥١٥ ، ثم تحركت « النهضة » بسرعة ، لان الفرنسيين كانوا مقلدين لحضارة اكتمل تقدمها بالفعل في ايطاليا ، واستدعى الملك الذى عرف برعايته للنهضة ليوناردو دافنشى وبفينوتو وتشلينى واندريا ديل سارتو وفنانين كثيرين الى فرنسا ، وظهر سخاء فى شرائه لروائع الفن الايطالى ، وبذلك زاد من القوة الدافعة للنهضة الفرنسية ، وسرعة تقدمها .

وفى الشعر ، اول ممثل هام للعصر هو « كليمان مارو » ( ١٤٩٦ - ١٥٤٤ ) وظهرت رشاقته والمعيتة بأسلوبه الفريد فى ذلك العصر الكلاسيكى الهيومانى . وامتزجت فى شانسوناته لدعوة النكتة بالسخرية التقية . ولما رو معجبون كثيرون ، اشهرهم رونسار . ولم تخب شهرته بمضى السنين . واولع به بوجه خاص الرومانتيكون فى منتصف القرن التاسع عشر . وقام موسيقيون بروتستانت بتلحين ترجمات « مارو » للمزامير ومن بينهم جوديميل . ومن الامثلة الطريفة لتيار العصر ، وازدواجه الفكرى - مدرسة ليون - التى عاصرت مارو . فهناك بزغت الحركة المسماة بالبتراركية ( نسبة الى الشاعر بترارك ) وكذلك الافلاطونية . واتجه اعضاء هذه المدرسة الى خلق شكل جديد للادب الفرنسى معتمد على الصونيت البتراركية ، مضمونها الشعرى متأثر بالمثل الافلاطونى فى الحب ، ونشر يواقيم بلليه ( ١٥٢٢ - ١٥٦٠ ) صديق رونسار وتابعه بياننا بعنوان ( دفاع واشهار عن اللغة الفرنسية *Defense et Illustration de langue Française* ) . وفيه استشهد فى تقرير دفاعه عن الفرنسيين باللغة المتوسكانية ، فقال انه لما كانت اللاتينية قد بلغت الكمال ، لذا يتحتم على الادباء النهوض بلغتهم . وأشار بلليه بدراسة البالدات القديمة ( وغيرها من الاشكال المستحبة فى المقاطعات ) بقصد استحداث اشكال تحل محل الـ *ode* وغيرها من النماذج الكلاسيكية . لم يكن هذا البيان مجرد بيان عادى ، ولكنه دعوة الى الثورة . فبعده اصبحت الفرنسية لغة الهيومانية . وبعد ذلك بسنوات قليلة ، مر الادب الفرنسى بفترة احياء حقبة للشعر الغنائى ، اعتمادا على مجموعة من الشعراء من الملتفين حول « بيير رونسار » : فيكتور هوجر القرن السادس عشر .

لم تنجح الموسيقى سوى مرة واحدة فى استحضار الروح الغنائية لعصر النهضة ( الرينسانس ) قبل حدوث حركة مناظرة فى الادب بالعديد من عشرات السنين . وتكشف اية لمحة عابرة للجزء الاول من ديوان اغانى « أتينان » *Attaignant* عن نضارة فى الابتكار وروح غنائية صادقة وليركية فطرية ، بلا نظير . ومن الملامح الاخراى اكتمال اشكال المؤلفات المتضمنة هناك ، واحتوت هذه الاغانى ( الشانسونات ) على منظومات من جمل طويلة تضمنت



عبارات عبرت تعبيراً مستوفياً عن الفكرة ، فاختلقت بذلك عن المادريجالات الإيطالية والانجليزية ، وبخاصة الصور الأولى منها التي احتوت على منظومات من جمل قصيرة . واعتمدت كلها بلا استثناء على البناء الثلاثي : القسم الأول يتضمن غاية الأغنية والقسم الثانى تنمية للفكرة والختام ترجيع قصير للقسم الأول . والشكل ذو الثلاثة أقسام واضح بوجه خاص فى الشانسونات الدرامية الطويلة لجانكان . ومن آيات حفظاً الحسن أن بين أيدينا فى كتاب أساطين موسيقى عصر النهضة الفرنسية *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* للعلامة المعاصر هنرى اكسير باجزائه المتعددة المشحونة بهذه الموسيقى الفذة لتي تضمنت الى جانب مقطوعات أخرى مؤلفات كبيرة كورالية لجانكان قائمة على الوصف .

أضافت هذه الشانسونات عنصراً جديداً الى الموسيقى الكورالية . فهى قصائد شاعرية « سمفونية » حقا . وأضاف جانكان فى أفريسكاته ( لوحات حائطية ) الكورالية الكبرى : تغريد العصافير *Le Chant d'Oiseaux* والمصيد *La Chasse* والمعركة *La Bataille* لمسة بطولية ملحمية الى نوع ليريكى لم يعرف الروح البطولية منذ عهد رولان . وغزت العبقرية الخلاقة التى خلقت شكلاً واسلوباً جديدين لهما نضارة فائقة ، العالم الموسيقى الذى أصابته الدهشة ، ولم يشعر « جومبير » باى حرج فحاول تأليف مقطوعات على غرار « تغريد العصافير » و « الصيد » و « المعركة » . وظهرت امثلة أخرى فى سائر الانحاء . وقام عازفو العود والهاربسيكورد الإيطاليون بأعداد « معركة مارينان » آلات العزف ( بعد أن قام جانكان هو الآخر بتصوير عدة معارك ) وفيما بعد قام الموسيقيون الفينسيون المتأخرون بأعدادها اوركسترياليا لمجموعات أكبر .

وتفوق « كلودان سيرمىزى » الموسيقى الرائد الآخر فى ناحية التسامى بالموسيقى على « جانكان » بفضل قلة ميله الى محاكاة المعانى الواقعية وزيادة صقل حرفيته وأفكاره الموسيقية وتشابه « سيرمىزى » مع جانكان فى تقديم جملة طويلة بديعة التكوين كمقدمة لمؤلفه ، ولكنه لم يحرص على إطالتها بالقدر الذى ظهر فى جمل جانكان . ونحن نلمح فى موسيقى سيرمىزى ملامح شانسونات مجالس الغناء فى عصر لاسوس . وبرغم موته بعد جانكان بثلاثة أعوام فقط ، إلا أنه ينتمى فى الواقع لعصر تال من عصور شانسون « النهضة الفرنسية » . على أن هذا العصر التالى قد شاهد ماحدث من تبادل المؤثرات بين الموسيقى الفرنسية والموسيقى الإيطالية الدنيوية . ويرجع الى حد كبير فضل خلق مادرجال النهضة وصيغ الشانسون بصيغة مادرجالية واضحة الى التبادل . ولو أردنا تتبع هذا الأثر علينا إستقصاء الاحداث التى حدثت فى إيطاليا عند منتصف القرن .

## موسقى فينسيا

استعمار الموسيقيين الرجل من أبناء « هينو » و « بربان » و « بيكاردى » ،  
أبناء مقاطعات الشمال الاخرى لعالم الموسيقى كان قد بلغ أقصاه عندما  
ظهر جيل « جومبير على مسرح التاريخ الموسيقى • استوطن الموسيقيون  
الفلمنك الكثير من المدن الهامة باوربا ، وساعد تنظيم المعرفة ، وتطورها مع  
مهارة الصنعة عند هواة الموسيقى فى البلدان الأخرى على أحداث تغييرات  
عميقة فى مصير الفن الموسيقى برمته ، ورحبت كل من فلورنسا وفينسيا  
وروما وكونستانس وقيينا وميونخ وبراج ومدريد وباريس ولندن بالقادمين  
وقابلتهم بالاعجاب والحسد ، وان كانت كل هذه المدن لم تماثل عروس  
الادرياتيک ( فينسيا ) فى ترحابها ، ونشاط الممارسة الموسيقية على  
أرضها •

عاشت جمهورية فينسيا فى كبرياتها ، بعاصمتها المتألقة المنيرة التحصين  
ضد أى غزو بمنأى عن شدة الصراع الحزبى الذى ساد باقى  
إيطاليا • فى حالات عقد محالفات ، كانت توقع عادة لغايات عابرة وبثمن  
باهظ • وبلغت فى القرن الخامس عشر المدينة - الدولة - التى كانت جمهورية  
بالاسم ولكنها فى الحقيقة أوليجاركية راسخة - قمة نجاحها فى تجارة العالم  
اعتمادا على أسطول مؤلف من مئتى عابرات المحيط وبحرية حربية • غير ان  
قوة فينسيا البحرية قد تعرضت للمهين بعد أن توغل الاتراك • وجاء القرن السادس  
عشر ، وتسببت المنازعات مع فرنسا والامبراطور شارل الخامس ( شارلکان )  
فى فقد جزء هام من الممتلكات التى كانت تحت امرتها •

تلاقى الشرق والغرب فى فينسيا ، وأنشأ حضارة رائعة وموضع  
اعجاب لا بعد حد ، وان كان من العسير علينا كشف اغوارها ، لتفرد تاريخ  
المدينة • فثمة اختلاف بين من قاموا بانشائها وبين باقى الايطاليين • فهم  
ينتمون الى جنس آخر له فلسفته وعالمه • فبينما استغرق فلاسفة توسكانيا  
فى خلق دولة مثالية - وانغمروا فى أفكار ومشروعات عجزوا عن تحقيقها -  
كان لأهل البندقية دولة منظمة على أفضل وجه عنوا عناية فائقة بالنهوض  
بأعبائها ، ونظروا الى وجودها كمسألة مسلم بها ، وهذا هو سر ما شعروا  
به من سلام داخلى وسعادة شخصية ، وسر التآلق والجمال والبريق  
الذى اتسم به فنهم • وساعد تعرفهم الى الشرق على اضافة مسحة غريبة  
الى هذا البريق • ولكنهم لنفس السبب لم يخبروا الكفاح لبلوغ اسمى قيم فى  
حياة الفكر ، كما حدث فى حالة اخوانهم التوسكانيين • فبينما اهدت توسكانيا  
للشعرية أعمالا فنية خالدة ، لم تتصف فينسيا بجدية كافية تسمح لها ببلوغ

هذا السمو ، فاكتفت بأن يسعد العالم بوجودها . وقبل أن تتنحى عن امبراطوريتها توافر للمدينة العتيقة قدر كاف من السؤدد ساعدها على خلق امبراطورية ثانية فى عالم الفن . فقام بللىنى وجورجونى وتسيانو وفيرونيزى وتندورتو باستحداث ألوان متألقة ، كما انطلق فيلليرت ودى رورى وفيشتينو ومونترفردى وألفوا موسيقى مماثلة فى وفرة ألوانها ، قبل أن تهبط هذه الامبراطورية الثانية الى الحضيض ، وتحول هذه المدينة المذهبة الى خمارة اوربا: مدينة للامراء والمغامرين والعاهرات الذين يحيون هناك فى كرنفال دائم .

كانت كنيسة سان مارك « القديس مرقص » - مصلى الدوجات - مركزا للحياة السياسية والدينية لفنيسيا ، وفيها أيضا تجمع النشاط الموسيقى . كان أساقفة اكليروس سان مارك مسئولين مسئولية مباشرة أمام « الدوج » ، لا أمام السلطات الكنسية . وحتى رؤساء الكورس وعازفى الارغن كانوا مرتبطين بالتقدم الحضارى والسياسى لفنيسيا . وعلى الرغم من ان العديد من عازفى الارغن فى كنيسة سان مارك قد عرفوا حتى عهد بعيد يرجع الى القرن الرابع عشر ، الا ان أقدم من ذكر فى أرشيفها من رؤساء الكورس هو « بيترودى فوسيس » الذى عين سنة ١٤٩١ ، واستمر فى الخدمة حتى ١٥٢٦ . ويعتقد معظم المؤرخين ان هذا الموسيقى فلمنكى ، واسمه الاصلى Des Fossés أو فان ديرجراخت . وبرز التأثير الفلمنكى فى عهد دى فوسيس ، ولكن أمره قد ازداد وضوحا بعد وصول ادريان فيلليرت ( ولد بين ١٤٨٠ و ١٤٩٠ ومات سنة ١٥٦٢ ) ، وعين فيلليرت فى منصب رئيس الكورس فى كنيسة سان مارك ، وتعلمذ على جان موتون ( وربما جوسكان نفسه ) ، وأمضى باقى حياته بين الفينيسيين . واعتمادا على ما أحدثه من تأثير عارم على تلاميذه ، يمكن مقارنته بتأثير اوكجيم وحده - وان كان قد عاد باثار ابعد - انشأ ما يدعى بالمدرسة الفنيسية التى ازدهرت زهاء القرن والنصف ، وخلقت لغة موسيقى الآلات البحتة وقوالبها ، ونقلت صنعة التأليف البوليفونى الى القرن السابع عشر . وأبرز انجاز للمدرسة المباشرة لفيلليرت هو المادريجال : النوع الموسيقى الذى تميزت به « النهضة » فى أواخر عهدها ، ويستحيل القطع بمن استحدث أول مادريجال ، هل هو فيلليرت ذاته ام معاصراه اركاديلت وفيرديلوث ام الايطالى كوستانزو فيستا ، وعلى كل لقد بدأ بهذه المادريجالات الاولى التى ظهرت فى أوائل الثلاثينات فيض حق من هذه المؤلفات . بطبيعة الحال ، لم يكن المادريجال من اختراع شخص بمفرده ، وان كنا مع شىء من المبالغة نستطيع القول بأن أقدم أول موسيقى من الشمال على تلحين قصيدة ليريكية ايطالية قد عنى اتخاذ الخطوة الاساسية نحو خلق المادريجال . وهكذا ظهر المادريجال فى



مدن ايطالية مختلفة في نفس الوقت تقريبا وتوافق ظهوره مع ذروة نزوح الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا .

اعتمادا على دقة التحليل ، يتبين ان المادريجال - من الناحية الموسيقية في أقل تقدير - بمثابة شكل أسمى من مؤلفات الفروتولا والفيلانيل المزهرة في نهاية القرن . وهذا سبب من أسباب بروز المادريجاليين الفينسيين . فالظاهر ان فينسيا كانت من أهم مواطن « الفروتولا » . ونشر بتروتشي ما بين سنة ١٥٠٤ وسنة ١٥١٤ أحد عشر كتابا احتوت على ما ينوف على الستمئة مقطوعة . والفروتولا الاصلية أغاني قصيرة أشبه بالفراشات . فهي مفعمة بالحياة والرشاقة والجاذبية ، ولكنها لا تعيش أكثر من أسد قصير . وبهر هذا الفن الحر المتحرر من القيود أبناء البلدان الواطئة الذين اعتادوا على استعمال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » ، ومهارة الجمع بين سطور كونترابنطية عديدة . كانت مقطوعات الفروتولا الاولى مؤلفات هومفونية بسيطة رائعة ، وان كنا نستطيع أن نلمح تأثير الشمال في المجلدات الأخيرة لبتروتشي . وتكشف هذه الفروتولا الأخيرة عن نزوح الى زيادة التحرر في كتابة السطور العليا . ويرجع فضل ظهور المادريجال الى المؤلفات السامية « ميشيل بيزنتي » ( وهو مؤلف موسيقى من فيرونا عمل حوالى سنة ١٥٠٠ ) ، وأعمال جوسكان وبعض أوائل الزوار الفلمنك . وتم امتزاج النظرتين الموسيقيتين - ولابد أن نضيف اليهما تأثيرا الشانسون الفرنسية - في وقت قصير يسترعى الانتباه . والمادريجال من أجمل تعابير « الهيومانية » . وانعكست كلماته المنتقاء بعناية وأمانة في الموسيقى المصاحبة . وبلغت هذه الموسيقى - بغير اعتماد على الكثير من سطحية التصوير النغمي الواقعي اكتمالا مذهلا في تفسير النص . ففيها ظلال دقيقة ترجمت ارق ظلال الشاعر ، وأسفر ذلك عن استحداث مؤثرات موسيقية جديدة كلية . كان الموسيقيون يباينون بين السطور الهومفونية والبولفونية ، ويجمعون بينهما ، ويخففون القافية ، فيزيدون من رقتها الى درجة بالغة ، اعتمادا على براعة استخدام « الكروما » ( الدوبلكروش ) ، ومن هنا جاء اسم « المادريجال الكروماتي » . مع الاستفادة بإمكانات اللحن الدياتوني وهارمونيته الى أقصى حد ، وأسفر ذلك في منتصف القرن عن اعادة توجيه كامل لاستخدام الالحان والهارمونيات الكروماتية ، ومحاولات جرئية في التجريب فيها ( وأصبحت تعنى بعد ذلك بتتابع انصاف النغمات ) .

لم تعرف الطبيعة الحققة للمادريجال تعريفا محددا على الاطلاق ، غير ان هناك شيئا واحدا محققا ، وهو ضالة الخصائص المشتركة بين مادريجال



عصر النهضة ومادريجال فلورنسا . فلقد لجأ المادريجال الجديد إلى نصوص مأخوذة من كل حذب وصوب في الشعر الغنائي . ولا تمثل القصائد المسماة « بالمادريجال » أكثر من جزء صغير جدا من هذا النتاج . وتكشف مادريجالات منتصف القرن السادس عشر عن تركيب شعري متحرر إلى أبعد حد . فهي مؤلفة في الواقع من أشعار غنائية قصيرة غير منتظمة لا تخضع للالزام ، لا في غزلياتها ، ولا في نغماتها المكملة . على أن أغلب التعاريف قد وصفت المادريجال بأنه « قصيدة ليريكية قصيرة ذات طابع غزلي » . ويختلف عدد الأبيات من ستة إلى ستين ، يحتوى كل بيت من سبعة مقاطع إلى أحد عشر مقطعا . ويعد جان جورجوتريسنو ( ١٤٨٧ - ١٥٥٠ ) مؤلف أول دراما شعرية إيطالية تتبع القواعد الكلاسيكية ، وتضمنت درامته « سوفونيسيا » شعرا غير مقفى ( ١٥١٥ ) blanc verse ، وانتقل إلى اتباعه النوع الجديد من الشعر الحر ، الذي صادف تعابيرا خصيبة في نصوص المادريجال ، وبذلك تزودت الطبيعة الموسيقية النزوائية للمادريجال بشكل شعري مطابق . أصبحت القافية الآن خاضعة لمزاج الشاعر والموسيقى . فقد تلتزم بعض آيات من منتصف القصيدة بالقافية ، بينما تتحرر منها أبيات أخرى . وجرت العادة على تحرر البيت الأول من الإيقاع . ولاقت أوائل المادريجالات أشد ترحيب ، ولم يمض وقت طويل حتى أنتج رهط من الموسيقيين مئات مجلدات المادريجال ، ولم ينج من تأثير شعبيتها حتى أكبر موسيقيي الكنيسة جديّة وصرامة ، ومن بينهم بالسنترينا .

والى جانب المادريجال بتعدد ألوانه ، لم يكتف الفنيسيون بتأليف موشحات شامخة لكورسبات انتيفونية كشفت عن أفاق جديدة في رنين النغم ، ورخامته ، بل قاموا بتأليف مقطوعات مستقلة لموسيقى الآلات . ويقال أن « فيليبرت » هو صاحب فكرة وضع الكورسبات في مقابل بعضها البعض في الصف الخلفى للكنيسة ، بعد أن شاهد أرغن كنيسة سان مارك . وحتى إذا سلمنا بتوفيق استعمال فيليبرت وتلاميذه لهذه الكورسبات الانتيفونية بمهارة وتأثير فإنها لم تكن مجهولة بأي حال في العصور الأقدم . وبالمثل لا يمكننا نسبة اختراع المقطوعات المستقلة لموسيقى الآلات للأعلام الفنيسيين رغم أنهم كانوا أعظم ممثلين لمؤلفاتها السريعة الازدهار وبعد أن اقتدوا بأسلوب « الشانسون » الفرنسية في حيويته ورشاقته ، وبالأعدادات الفرنسية الباكورة للآلات التي نشرها « اتينان » لأول مرة سنة ١٥٣٠ ، ارتقوا « بالكانزونة » التي أصبحت فيما بعد مقطوعة للآلات واضطلع بأعباء هذه المستحدثات والمبتكرات جماعة من الموسيقيين المنتمين إلى دول مختلفة من فلمنكيين وفرنسيين وإيطاليين ، ولكنهم جميعا قد انحدروا من فيليبرت الذي تكشف

أعماله عن ولع بالتلوين وأحساس عجيب بالرخامة والتحويل النغمي واكتمال  
فى طواعية الصنعة عند التعبير عن اللحن الموسيقى .

أتباع فيليرت عديدون ، نصادف بينهم الكثير من الايطاليين ، وإن وجب  
البدء بذكر أبناء البلدان الواطئة العديدين . فهناك ياشيت بوس Jachet Bous  
(مات ١٥٦٥) عازف الارغن الثانى فى كنيسة سان مارك ، ومن أهم ملحنى  
الريشيركارى . وهى المقابل الآلى للموتيت « ويجرى البحث فى موسيقاها  
عن اللحن ثم يعاد البحث عنه ( شرحا لكلمة ريشيركارى ) وساعدت محاولاتها  
لاكتشاف الامكانيات البوليفونية للحن على ظهور بناء الفوجة . ثم ياشيت  
فان بيرشم عازف ارغن مغمور نوعا فى فيرارا . وتنتمى مادريجالاته الجديدة  
الى أفضل ما ظهر فى باكورة العهد . وأهمهم جميعا « شيبيريانودى روريه »  
Cipiriano de Rore (١٥١٦ - ١٥٦٥) من أرق موسيقيى العصر وارهمهم  
شعورا ، وزعيم ملهم للمادريجاليين ، توجت أعماله جهود أوائل ملحنى  
المادريجال ، وكانت نموذجا لمبدعات المادريجال الايطالى - الفلمنكى . لاقى  
« روريه » الكثير من الاعجاب - بل ونشرت مادريجالاته فى وقت باكر يرجع  
الى ١٥٧٧ فى صورة مدونات للدراسات ، Study scores ولم يسبق لهذه  
الطريقة الدراسية مثيل ثم انتهى أبناء البلدان الواطئة فى ايطاليا . وكان  
« دى روريه » خاتم اساطين الشمال فى بلدان الجنوب وبذلك فتح الطريق  
امام عبقرية ايطاليا الصاعدة الفياضة بالحياة .

### الأسلوب الايطالى - الفلمنكى

استمرت اساليب صنعة التأليف الفرنسية - الفلمنكية سائدة ، ولكن روح  
الموسيقى قد بدأت تتطبع بالروح الايطالية ، وغدا من المتعذر فصل المرحلة  
الاخيرة من تاريخ موسيقى البلاد الواطئة عن تاريخ موسيقى ايطاليا . وتقدم  
التيارات المتعارضة فى نهضة الموسيقى صورة معقدة الى حد بعيد . فلقد ظلت  
الافكار ذات الاصل الفلمنكى سائدة ، وإن كان قد تعذر اتباعها فى الشمال ،  
فالظاهر انها كانت بحاجة الى دفع شمس ايطاليا ، بعد ان اختلط حابل القديم  
بنابل الجديد . وبالرغم من تقيد الموسيقيين بالتقاليد القديمة الا انهم عادوا  
الى الاحساس بأهمية النص ، وظهروا استعدادا للتضحية ببعض نفائس  
السطور اللحنية البوليفونية فى سبيل تلحين الكلمات على الوجه الصحيح ،  
وفقدت « المصاكاه ( أى الكانون ) والكنترابنت جانبا من قيمتها وتأثيرهما ،  
أما الكلمات فارتفعت الى الصدارة . هذا هو عهد فن « الاكابيلا » . وقد  
اتجهت غاية « الهيومانية » الى وضع حد لعنصر الغناء من أجل افساح

المجال أمام تعبير الكلمات والمعاني عن نفسها بأكبر قدر حتى يحدث تأثير حيوى مباشر .

وبذلك واجهت الفنان الموسيقى مهام مختلفة . فيما مضى ، كان هذا الفنان يعتمد على المهارة الكونترابنطية المتوافرة له ، ثم يقوم بإنشاء سطور له اللحنية بتنميتها فوق اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » المناسب ، الذى ييسر له بالاشتراك مع سطور الكونترابنطية الحصول على الشكل والدعامة التى ترتكن إليها الكلمات . وكان هذا الشكل لا يتغير حتى اذا تغيرت الكلمات المصاحبة . أما الآن فقد اتجه الموسيقيون الى الاصرار على القول بأن دور الموسيقى هو الافصاح عن الافكار والمشاعر والمؤثرات الكامنة فى الكلمات ، ثم الاعتماد على الموسيقى فى عرضها . ومنذ ذلك الحين ، افترض حصول الموسيقى الخنائية على قواعد بنائها من الكلمات أكثر من استمدادها من صيغة « الكانتوس فيرموس » . وجاء أيضا من الشمال هذا الاتجاه الجديد بروحه الاصدق تمثيلا لعصر النهضة ، وبأسلوبه التعبيري المتوازن ، والمختلف عن المهارة التقنية الباكورة للفلمنكية . وتغير الانفعال الذى ظهر عند أمثال أوبرخت - ولكن بعد حرص على الاتباع الدقيق لقواعد الشـعر والموسيقى الابدية . وبدأ ذلك بجوسكان ومدرسته ، وانتقل عن طريق جومبير الى أسبانيا ، ثم وصل الى ايطاليا بفضل الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين والاسبان . وكان « ادريان بيتى كوكليكوس » ( ١٥٠٠ - ١٥٦٣ ) تلميذ جوسكان هو أول من أخرج مؤلفات فى الأسلوب الجديد فى عمل سماه « الرزرفاتا الموسيقية » Musica Reservata ( ١٥٥٢ ) ونسبه صراحة لاستاذه .

لم يترك لنا جوسكان أى كتابات عن الموسيقى . وذكر كوكليكوس : « ان الفنان الكبير لم يكن يعتمد على الكنيسة فى دروسه » ، بيد أن جميع أصحاب الحوليات قد نسبوا اختراع « الرزرفاتا الموسيقية » الى الفلمنكى الكبير ، ووصفوه « بمصور » الموسيقى وهكذا لاحظ مصور نورمبرج يوهانس أوتو فى مقدمة الجزء الثانى من كتاب « المنجزات الموسيقية » Novi Operis Musici ( ١٥٣٨ ) عند حديثه عن موتيت Huc Me Sidero أنه لا وجود لرسم قادر على التعبير بريشته والوانه عن علامات المعاناة فى وجه المسيح المصلوب فى صورة مقنعة تفوق الصورة الموسيقية التى رسمها جوسكان بموسيقاه . الا ان المؤلف الموسيقى لن يستطيع بمفرده ابراز خصائص « الرزرفاتا » . ومن ثم لم تكن « الرزرفاتا الموسيقية » مجرد أسلوب فى التأليف الموسيقى فحسب ، ولكنها كانت أيضا أسلوبا جديدا فى الاداء ، ولا انفصال بين الجانبين ، لقد وهب كل عظماء الموسيقيين ابتداء من جوسكان الى الجابريليين



( اندريا وجوفانى ) ومونتفردى بالقدرة على النهوض بهذه المهمة المزدوجة التى نمت حتى سادت كل دقائق موسيقاهم ، ثم انتقلت فى النهاية من جو « الرنيسانس » وهدوئه الى عالم الباروك ، وجموحه .

« الرزرفاتا » من ابداع عصر النهضة ، ونتيجة لحوافز « هيومانية » كان أول من بدأها أحد الفلمنكيين ، كما مارسها لأول مرة موسيقيون فرنسيون فلمنكيون ، ولكنها اتخذت شكلها النهائى فى ايطاليا ، واكتمل اعدادها . ففيها تحول التقدم المنطقى « لمحاكاة » السطور اللحنية على أوجه مختلفة ، الذى كان فى البداية مجرد عنصر حرفى ، الى مراعاة دقيقة لخصائص النص . وسرعان ما ذهب الى ما هو أبعد من مراعاة الترابط المنطقى والموسيقى ، واتجه الى تفسير الافكار المعبر عنها فى الكلمات ، وترتب على فقرات المحاكاة الشبيهة بالفوجة والمباراة بين السطور اللحنية التى اتخذت شكل السؤال والجواب زيادة توثيق الصلة بالكلمات . وأدى هذا عند اتباع جوسكان الى ظهور فن خالص للاكابيلا . وهناك كما لاحظنا ، أهمية مماثلة للخاصة الأخرى « للرزرفاتا » : التركيز على التفسير والتعبير والافصاح عن « المدلول الانفعالى » affects . وفى الواقع أن ما تميز به المغنون الفلمنكيون ، وساعد على بلوغ شعبيتهم القمة فى منتصف القرن ، انما يرجع الى قدرتهم الفذة على الاداء بطريقة « الرزرفاتا » . ولاشك ان فهم هذه المرحلة الفنية فى تاريخ الموسيقى - الذى يتطلب الاحاطة بأسلوب « الرزرفاتا » باعتباره مفتاحا - بحاجة الى قدر كبير من البحث والايضاح .

لسنا حتى متيقنين من معنى مصطلح « الرزرفاتا الموسيقية » musica reservata ، ويبدو ان له معنى مزدوجا . أولا - « الحرص » reservation على عدم مسايرة أسلوب الفلمنكيين الاقدم فى مغالاته ، مع تقديره واجلاله . ثانيا - مراعاة القواعد المقررة . على انه من غير المستبعد ان يكون هذا الأسلوب الجديد قد وضع خصيصا reserved لأولئك الخبراء بالفن من القادرين على تقدير التفاصيل الدقيقة المتعددة التى لا يمكن لمحا فى المدونة ذاتها ، ولكنها تظهر نتيجة لمهارة الاداء ، ولن يدهشنا ما يقال عن الأهمية الكبرى للاداء ، اذا تذاكرنا استمرار تمتع ارتجال موسيقى الديشانانت déchant الوسيطة بحيويتها فى القرن الخامس عشر . ونحن نرى فيما يدعى بالـ cantus a ment أو cantus super librum وجود أغنية مرتجلة أو شفوية معتمدة على « لحن ثابت » Cantus firmus وتحدث عنها تنكتوريس . والواقع أنه بعد نهوض مؤلفات الآلات ، وبخاصة اعدادات الارغن ، ظهرت موجة حقة من « التلوين » المعتمد على الآلات . وقصد بذلك



اضافة حليات من الالحن البسيطة لموسيقى الآلات ، لا اختلاف بينها وبين الاسلوب الموسيقى المعتمد على حرية اضافة الحليات ، وهو المستمد من الآلات واستمرار توطده ، وبين الاسلوب الصاعد للاكابيللا .

بعد ذلك وضعت « الرزرفاتا » الموسيقية نظاما محددًا للجماليات الموسيقية التي تساعد على التعبير عن المدلول الانفعالي « affects أو *passions* » كما يقول الايطاليون . والمصطلح ليس من التعابير المألوفة في اللغة الانجليزية الحديثة ، ولكننا لا نستطيع الاستعاضة عنه بآخر . ومن حسن الحظ أنه قد أصبح مقبولا وشائعا عند السيكلوجيين كمصطلح دال على المشاعر والانفعال والرغبة ، مع الاعتراف ضمنا بأهمية هذه العوامل في توجيه الفكر والسلوك . ولو توخينا البساطة نستطيع القول بأن « الرزرفاتا » كانت تطالب بأن يصحب النص المرح موسيقى مرحة ، كما يصحب النص الحزين موسيقى حزينة . فلقد اكتشف هذا الأسلوب الموسيقى المعبر عن روح الرينيسانس اصدق تعبير ، ان الموسيقى لغة ، تتبع كأي لغة أخرى قواعد معينة . وما يتحكم في اجزاء الكلام في هذه الحالة يتحكم بالمثل في اجزاء اللحن . ويدخل ضمن اجزاء اللحن ما يدعى « بالمزركشات » و « الحليات » كجزء متكامل في الكلام أو اللحن . ومن ثم فلم يعد دورها هو مجرد الزخرفة ، وأصبح لهذه الانثناءات والتموجات معنى عميق عند موسيقي عصر النهضة ، غير انه من العسير أن ندركها عند الاستماع اليها أو رؤيتها كأكثر من « اويمة » . ومع هذا فعلى ان نتذكر طبيعة فن الرينيسانس ، وما فيه من حرص وولع بخلق توازن بين كل صغيرة وكبيرة . ولم يمر على هذا الأسلوب أكثر من جيل واحد حتى أصبح الجميع قادرين على ادراك معنى التحولات الكروماتية والتفجرات الدينامية للمجموعات المزدوجة كلفة موسيقية عميقة التأثير . على اننا بعد هذه الموسيقى التي ظهرت في بضع عشرات من السنين من القرن السادس عشر قد دخلنا عالما جديدا ، بعد ان حولت هذه الموسيقى فكرة المدلول الانفعالي affects الى المعنى الدرامي . وبذلك أصبحت الاعين قادرة - أو كادت - على ملح كل اشتداد في الانفعال مما جعل الطريق مفتوحا بلا جدال أمام الدراما الموسيقية .

### التوليفة الاخيرة للبوليفونية - الاصلاح

#### الكاثوليكي الديني والحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتي

الطريق لهذا العصر الجديد في تاريخ الموسيقى محدد بوضوح غير عادي . فلقد مات في العقد السادس من القرن جميع الموسيقيين المنتمين الى جيل جومبير - ومن بينهم إسكاتذة رواد كفيليرت وكريكيون كلمنس واركاديت

دى رور ، وكذلك معاصروهم من الألمان وفرنسيين والأسبان كزنفيل وسرميزي وجانكان ومورالس ، وكايبثون ولويس ميلان ، بعد أن شهدت هذه الحقبة بلوغ الفن الفلمنكي العالى القمة فى عهد رولاند دى لاسوس ( ١٥٣٣ - ١٥٩٤ ) ، وتحققت على يد فيليب دى مونتى ( ١٥٢١ - ١٦٠٣ ) أبى البلدان الواطئة ، وعلى يد أبناء وطنه التوليفه الاخيرة للبوليفونية ، والنصر النهائى للقرون التى شهدت امجاد الموسيقى البورغونية والفلمنكية والفرنسية الفلمنكية ، التى تستمتع بالدفء الآن فى شمس الفن الايطالى الساطعة .

ولد دى مونتى فى مالين ، أمضى بعض الوقت فى ايطاليا ، ولعبه عمل بالكنيسة الملكية بلندن ، ثم عاد بعد ذلك الى نابلى وروما ، وأنهى حياته الفنية فى خدمة الهابسبورج بفيينا وبراج . وتشابه مع « بالسترينا » فى الاهتمام بمشكلة اساسية واحدة ، وعبادة مثل أعلى واحد فى الاسلوب ولكنه اختلف عنه ، باشتغاله فى التأليف فى كل من الموسيقى الدينية والدنيوية ، وسحره المادريجال ، ولا يقتصر التراث الذى مازال موجودا من مؤلفاته على الالف ومائتى مادريجال العجيبة ، فهناك أيضا حوالى ثلثمائة قداس وموتيت . ومادريجال دى مونتى ليست أقل مكانة من أفضل ما ألفه أصحاب المادريجال الايطاليون ، وإن كانت تمثل نوعا من الاستقلال ، وتتفوق على المؤلفات الايطالية فى بوليفونيتها وجديتها وحبيكتها . وزاد من ثراء قداساته وموتيتاته كل المحسنات التى استحدثها نقلا عن مؤلفات المادريجال ، وبراعته فى الصنعة الموسيقية فذة ، لا تضارعها صنعة كل من بالسترينا اولاسوس ، وإن كان مع كل استاذيته الكونترابنطية قد نشد دائما البساطة فى أسلوبه الفنى ، وتسنى له الاهتمام الى التعبير المناسب عن كل كلمة .

زار كل من « دى مونتى » و « لاسوس » ايطاليا فى شبابهما الباكر وانبهرتا بعالم الموسيقى الدنيوية الغنى بألوانه . وتعكس مؤلفاتهما الباكورة من مادريجالات وشانسونات وأغاني شعبية الانطباعات العميقة التى تأثرا بها فى هذا البلد . على أن التأثير الايطالى رغم كفاية قوته التى تمثلت فى دفع لاسوس الى تحويل اسمه الى الايطاليه ( Orlando di Lasso ) . إلا أن فنه وفن دى مونتى على السواء قد ظلا يمثلان بصورة أساسية البلاد الواطئة . وبلغ هذا العصر العظيم الذى بدأ بعد وفاة البورجونى دوفاي ، قمته عند هذين القطبين ، لا عند بالسترينا ، وتولى عبء النهوض بهذا الاسلوب الخاص بالبلاد الواطئة لفيف من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين الذين كانوا يحيون على أرض جرمانية ، وألفوا آخر جماعة من موسيقيى البلاد الواطئة ، حافظت على عراقة تقاليد فنهم . تميز كل من جاكوب دى كيرل ( ١٥٣١

( ١٥٩١ ) وجاكوب رينا ( ١٤٥٠ - ١٤٩٠ ) وجان دى كليف ( ١٥٢٩ - ١٥٥٩ ) وفرانسوا سال ( الذى عمل فى الثلث الاخير من القرن ) بالقدرة والبراعة وتكشف أعمالهم الوفيرة عن كل فضائل المدرسة البوليفونية العظيمة . على ان الزعامة قد انتقلت الآن ، بصورة قاطعة ، الى موسيقى الكنيسة ، والى روما . واجتذب المقر البابوى عظماء الفنانين الخلاقين من كل انحاء أوروبا ، وجمعت بينهم روح حركة الاصلاح الكاثوليكي . فعلى ان ندرك اولا عند التحدث عن حياة هؤلاء الاعلام وأعمالهم - وبخاصة لاسوس وقرينه الايطالى بالسرينا - أنهم عاشوا وابدعوا أعمالهم تحت التأثير القوى للحركة المناهضة للاصلاح ، وتحت وطأة الهزة الروحانية التى أوقعت البلاد الواطئة وفرنسا فى حرب أهلية دينية ، وأدت الى عقد المجمع الاكليروسى بترنتينو . وانعكس هذا التأثير بأمانة فى فنهم ، مثلما انعكس فى كل فنون النصف الثانى من القرن ، وأدبه ، وأحدث تأثيرا عالميا حقا ، وبخاصة على موسيقى الكنيسة ، وشارك الفرنسيون وابناء البلاد الواطئة والايطاليون وكذلك الاسبان والبولنديون فى هذه الحضارة الموسيقية الاوربية الشاملة التى لم تعترف فى الواقع بالحدود الجغرافية .

اختلف الاصلاح الكاثوليكي عن الحركة البروتستانتية فى طابعها ، وتشابها فقط فى مهاجمتهما للفساد السائد بين رجال الدين ، ورغبتهما فى التزام المسيحيين للورع والتحلّى برجاحة العقل . بعد ١٥٢١ ، استحال الوصول الى حل وسط بين انصار لوتر والكنيسة الكاثوليكية رغم استمرار المحاولة والرغبة فى تحقيقها . ومنذ ذلك الحين ، جابهت كل من العقيدتين الاخرى ، وتلاحما بالحديد والنار حتى نهاية حرب الثلاثين عاما . ومن المزايم الشائعة ، القول بأن الاصلاح الكاثوليكي كان ردا على الوثبة الاخلاقية الكبرى التى جاءت بالبروتستانتية ، التى نسبت لنفسها احيانا اصلاحات الكنيسة الكاثوليكية التى استطاعت فى نهاية القرن السادس عشر الخلاص من الكثير من المساوئ التى طالما احتجت عليها المجمع ومجالس الدييت diets . وفى الواقع ان الحركة بدأت قبل ثورة لوتر بعهد بعيد . فطوال القرن الخامس عشر ، وقبل ذلك ، نادى عدد متزايد من الناس بالرجوع الى العهد الاول للمسيحية ، وتمخضت الحركة التى كان لها جملة وجوه عن احياء التصوف والزهد ، ولكنها لم تترك أكثر من أثر واه على الدنيويين من الكهنة وحاشية البابا . واستمر نهوض حزب الاصلاح بالكنيسة ، وقام بعمله فى هدوء او نما بطريقة بعيدة الأثر ، فأنشأ جمعيات دينية جديدة لنشر الحياة الانجيلية بين الشعب ، وهكذا كان دافع الاصلاح موجودا ، عندما اشعلت البروتستانتية نارا جديدة ، ونادت بالكفاح والنضال .



فى ١٥٣٤ ، دخل الاصلاح الكاثولىكى مرحلة جديدة فى تقديمه بعد أن تقلد بولس الثالث منصب البابوية ، وقدم اجناتىوس لويولا وستة من رفاقه انذارهم . يقال احيانا ان اليسوعيين قد نشأوا فى الاصل لمحاربة الاصلاح الدينى ، ولكن هذا الزعم خاطىء . فلا علاقة بين الحادثين . ويرجع هذا الرأى الى انتصار المصلحين فى رئاسة الكنيسة والحركة الصوفية الجديدة التى بدأت فى القرن الخامس عشر . وفى سنة ١٥٤٥ ، وبعد تمهلات طويلة عقد البابا الثالث مجمع « ترنتينو » لصياغة نتائج الاصلاح الكاثولىكى فى صورة قوانين ، وانتقلت قرارات مجمع ترنتينو الذى استمر بين ١٥٤٥ و ١٥٦٣ - وانقطع العمل فيه جملة مرات - الى كل الجماعات الدينية فى العالم الكاثولىكى المتراعى الاطراف ، وحقت نتائج ملموسة كتوحيد قانون الكنيسة وشعائر العبادة ، واعادة التنظيم الكامل للحكومة البابوية وجميع الهيئات الدينية ، وخضوع رجال الدين لنظام دقيق ، وبث روح من المحبة والتواضع بينهم كالتى كانوا يتحلون بها فى القرون الاولى من المسيحية ، وعادت للظهور فى العهد اللاحق لمجمع ترنتينو . أصبح الآن اليسوعيون خير أعوان للبابوية فى نشر التعليم وغرس الولاء للبابوية . وعلى نهاية القرن ، استطاعوا بالاشتراك مع البعثات التبشيرية الاخرى تحقيق ما عجز السلاح عن تحقيقه . فقد اعدوا الى حظيرة الايمان الكاثولىكى الحكومات المترددة فى النمسا وبولاندة وهنغاريا والبلاد الواطئة الجنوبية ، واجزاء من المانيا وبوهيميا ، ان هذا هو السبب الاصلى لمعاداة العالم البروتستانتى لهم .

وسرعان ما اهتدى الاصلاح الكاثولىكى الى روح معبرة عنه فى الفن والادب . وفى الادب ، نصادف بين أول أمثلة لعودة الفكر الكنسى : « اورشليم تحررت » للشاعر توركوواتو تاسو ( ١٥٤٤ - ١٥٩٥ ) ويذكرنا موضوعها بروح الفن الوسيط وبعض ملامح رجعية فى السياق . دار حول الصرب الصليبية الاولى ، أما الموسيقى الوثيقة الارتباط بطقوس الكنيسة ، فقد انعكست فيها بطبيعة الحال الروح الجديدة انعكاسا قويا . وعندما أمر البابا بيوس الرابع باستئناف جلسات مجمع ترنتينو ، تركّز الموضوع فى الاصل على بحث المسائل التى تمس الطقوس والموسيقى . ووجهت شكايات خطيرة ضد موسيقى الكنيسة . واشترك الهيومانيون ورجال الكنيسة فى الشكوى من اهمال النص ، ورداءة نطق الكلمات وابتعاد مظهر المغنين عن اللياقة ، ووجود روح دنيوية فى الموسيقى ، وغلبة الآلات فى الطقوس . واحتدمت المناقشة عندما طالب بعض الانصار المتحمسين للاصلاح الكاثولىكى بالاستبعاد النهائى للموسيقى البوليفونية ، بينما تحمس البعض الآخر فى الدفاع عن الفن العظيم الذى يرجع صرحه الى قرون من الحضارة الموسيقية .

ويشوب القرار الذي اتخذ في الجلسة الثانية والعشرين في ١٧ سبتمبر سنة ١٥٦٢ شيء من الغموض . فهو لا يحتوى على القرارات الحاسمة التي نسبتها الاجيال اللاحقة له . ان كل ما فعله هو التوصية بتجنب أى شيء لايتوافق مع وقار الطقوس ، وحركة الاحياء الرومانتكية في القرن التاسع عشر هي المسئولة عن ترويج الحكاية التي مازالت مقبولة على نطاق واسع والقائلة بأن بالسرينا هو صاحب فضل تحرير الموسيقى الكنسية لقيامه بناء على طلب الكاردينال بوروميو الذي عهد اليه بالاشتراك مع سبعة كرادلة آخرين بالاشراف على مقررات مجمع ترنتينو ولما ألف قداسا أهدها للبابا مارسيلوس ، أثبت بذلك بكل براعة وجلاء فضائل الموسيقى الكنسية الخالصة ، وبذلك اتخذ القرار لصالح الموسيقى البوليفونية في الكنيسة وعلى ضوء الابحاث الحديثة ، لا تزيد هذه القصة عن خرافة . واذا كان العثور على « منقذ لموسيقى الكنيسة » أمرا لا مندوحة عنه ، فلعل الاولى بهذا هو الموسيقى الفلمنكى جاكوب دى كيرل ( ١٥٣١ - ١٥٩١ ) .

وكما حدث في حالة الاصلاح الكاثوليكي الذي سبق الحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتي ، والتي جاءت كرد فعل للانتفاضة البروتستانتية بدأت أيضا حركة اصلاح الموسيقى الكنسية قبل ظهور قرارات ترنتينو . والمحرك الدافع للجنة الكرادلة هو اسقف اوجسبورج كاردينال اوتو تروشيس الذي أقام في روما ردحا من الزمن . فلقد بادر ، وكلف جاكوب دى كيرل رئيس الكورس عند الكاردينال بتأليف جملة مؤلفات للمجمع ، كتبت في أسلوب رزين واضح ، يجمع بين الهومفونية والبوليفونية ، وعرضت مرارا خلال طقوس المجمع ، واستحقت ثناء المجتمعين من رجال الكنيسة ، وتقريظهم . تبين أعمال الكاردينال تروشيس التي تم تنفيذها بعد موافقة البابا ( وكشفت رسائله عن قيامه بمحاولات أخرى لاعادة احياء موسيقى الكنيسة ) بالاضافة الى اجماع التقدير الذي لاقته Prece Speciales أعمال كيرل من المجمع ، كيف تم حل مشكلات موسيقى الكنيسة ، وحسمها بالفعل قبل ظهور القرارات النهائية . ان هذا يعلل أيضا اغفال التفاصيل والنغمة التحذيرية التي ظهرت في قرارات الجلسة الثانية والعشرين . واتجهت الجلسة الرابعة والعشرون التي عقدت في ١١ نوفمبر الى التركيز على القيمة الايجابية للموسيقى الدينية ، مع ترك المسائل التنظيمية الخاصة للسلطات المحلية . ولم تتضمن القرارات حتى ذكر المسألة التي كثيرا ما احتدم حولها النقاش عن استخدام نغمات الشانسون في اللحن الثابت ( كانتوس فيرموس ) ، واستمر

استخدامها ، وان كان بالسترينا وبعض اقارانه قد احجموا فيما بعد عن ذكر اللحن الاصلى للكانتوس ، ووصفوا قداساتهم بأنها بلا اسم sine nomine

لو اتبعت اصلاحات ترنتينو التفسيرات القديمة لما كان من المستبعد اساءتها الى موسيقى الكنيسة التى لا تعد تراثا عبقرى للفن الدينى فحسب ، ولكنها كانت أيضا فنا مشبعا بالروح « الهيومانية » التى تميزت بها الاصلاحات الطقوسية : فلقد مثلت فى سهولة ويسر البوليفونية بتحررها وتدققها فى التعبير وتجاوبها مع أدق التغيرات الاليقاعية ، - بدرجة عجزت مدوناتنا الحديثة عن ابرازها - المثل الاعلى لموسيقى كنيسة • وبلغت البوليفونية الغنائية فى أعمال « دى مونتى » و « لاسوس » و « بالسترينا » أعلى قمة لها وتحقق لها توازنا كاملا بين الكونتراپنط والهارمونية فى أسلوب انطلقت فيه مختلف السطور بكامل حريتها مع شدة الحرص على مراعاة متطلبات الهارمونية •

سبق ان تحدثنا عن فضائل « فيليب دى مونتى » أول الفرسان الثلاثة المجلين ، ومع هذا فيحتاج الاثنان الباقيان ربما الى انتباه أكبر . اذ كان لاسوس أكثر مؤلفى القرن السادس عشر عالمية وتعددا فى الجوانب أما بالسترينا فينظر الى اسمه وحده كرمز للموسيقى الكاثوليكية « القديمة » بعامة •

ولد لاسوس سنة ١٥٣٢ ( ١٥٣٠ ؟ ) فى مونز ، البقعة التى زودت الموسيقى بحشد من عظماء الموسيقيين ، بينهم دوفاي وجوسكان • بدأ حياته الفنية على النحو المعهود ، فعمل صبيا بكورس ببلدته ، وصحب فى صباه الى صقلية وميلانو فرديناند جونزاجا ولى عهد صقلية وقائد جيوش البلاد الواطنة فى عهد شارل الخامس ( شارلكان ) • وعندما فقد الفتى لاسوس صوته السوبرانو ، ترك خدمة آل جونزاجا ، وعدل وبدل أولياء نعمته مرارا ، الى ان شغل سنة ١٥٥٣ منصب رئيس الكورس فى لاتيران • وشغل هذه الوظيفة حتى ديسمبر سنة ١٥٥٤ ، ثم استأنف اسفاره فى صحبة شيزارى برانكاشيو من النبلاء النابليين ، فسافر الى فرنسا والبلدان الواطنة ، وربما لانجلترا واستقر فى النهاية فى انقرس سنة ١٥٥٥ ، وما لبث ان أصبح زعيما للحياة الموسيقية فيها • ولم يمر وقت طويل حتى ذاعت شهرته فى سائر البلدان ، ودعاه السدوق البرخت الخامس دوق بافاريا للحضور الى ميونخ • وقبل لاسوس المنصب ، وظل فى خدمة الدوقات البافاريين حتى وفاته فى ١٤ يونيو ١٥٩٤ •



تشبع لاسوس بروح النهضة الإيطالية . وخلال الثلثين الأولين من حياته ، كان تقبله للمؤثرات اللاتينية - وبخاصة الإيطالية - أشد من تأثره بأى مؤثرات أخرى . وإلى جانب السمات الإيطالية التى نقلته من الشعر الفنى الى حكايات العشق والكوميديا ديللارتى ، هناك التأثير الفرنسى القوى الذى بدا واضحا فى الرجل ذاته وفى فنه . ان اسلوبه جسيمة الجمع بين الحماس الجرمانى وعمقه واصوله الفنية ، والعالم الدنيوى فى عصر النهضة الإيطالية ، أضف الى ذلك قدرا لا بأس به من روح المرح « الفرنسية » . وفى شيخوخته دفعته الروح المناهضة للأصلاح الى التخلّى عن أدب الرينسانس الذى كان مولعا به ، وتحول الى الشعر الذى عبر عن مشاعر كنيسة .

حل بعد ذلك المادريجال الدينى محل الغزليات الغنائية الدنيوية ، وازداد الفكر الكنسى الجديد أفصاحا عن نفسه . وفى سنة ١٥٦٨ ، نشر جابريل نياما القس بلاتيران ( أصبح اسقفًا لمدينة كيوجا فيما بعد ) كتابه Rime Spirituale الذى أصبحت مقدمته بمثابة دستور : « فى لغتنا قدر لا حصر له من الشعر الذى ينحو كله تقريبا ناحية الغزل ، وتبدو لى هذه الحقيقة غير محتملة ، ومن الأخطاء الفاحشة ، ولذا قمت بإعادة توجيه الشعر التوسكانى نحو الفضيلة ونحو الرب بطريقة سامية بقدر المستطاع » . ولحن لاسوس الكثير من الـ Rime وتشبعت كل هذه التلاحين بروح خشوع عميقة وتسام على الدنيويات . فلا أثر فيها للتائق القديم أو عطر الغزليات . انها مزامير التوبة ، فيها انكر ابن البلاد الواطئة ماضيه ، واستنكر خطايا الشباب والجهالة : أنا من تراب ، والموت آت لا ريب فيه . فمرحبا بالموت الذى سيجمعنا بالله ، وعلينا ان نتجه بخواطرننا اليه نلتمس مغفرته ورحمته .

ابتداء من سنة ١٥٧٦ ، تخلّى لاسوس عن تلحين المادريجالات وبحلول سنة ١٥٨٥ ، حدث تغير كامل فى اتجاهه . استمر الموسيقى المسن يؤلف أعمالا تدعى بالمادريجالات ، ولكنها كانت من النوع الروحانى . واثناء تنقيبه هنا وهناك بحثا عن النصوص اهتدى الى ترجمات ايطالية للمزامير والى نوع ليريكى جديد يدعى « بالدموع » Lagrime ويقال ان ما الهم هذا الشعر الجديد هو احدى صور « دورر » وفيها صورت دموع العذراء بواقعية بقصيدته (دموع مريم العذراء) Le Lagrime di Maria Vergine وكان ثاسر من بين أوائل من شاركوا فى النوع الأدبى الجديد . ولكن يبدو أن أول من أبدع شعر « الدامع » هو « لويجى تانسيللو » ( مات ١٥٦٨ ) وفى ١٥٨٥ ، نشرت قصيدته دموع القديس بطرس Le Lagrime di San Pietro التى لم تكتمل ، واسترعت انتباه لاسوس . وكان آخر مبدعاته العشرين

فى الالحن التى وضعها على أشعار تانسيللو ، بالاضافة الى موثيث باللاتينية . وأهدى هذه المؤلفات للبابا تعبيراً عن ولاء فنان عجز ، واران العيش فى سلام مع العالم ، وشغلته مسائل الآخرة الى حد كبير ، وقبل وفاته بسنوات قليلة تبلد عقله من جراء ذلك وأمضى أواخر أيامه بلا عمل غارقاً فى احزانه العميقة .

تضم أعمال لاسوس ، ويناهر عددها الالفين كل نوع من موسيقى عمره . وكشف عن براعته كمؤلف موسيقى فى كل هذه الميادين . وفى الحانه يظهر المادريجال الايطالى وما فيه من انات المحب ولوعته ، والشانسون الفرنسية بدقتها ورقتها ، والأغاني الجماعية الجرمانية بعنفوانها ، وكأن كل هذه الاشياء قد انطلقت من فؤاد احد الايطاليين أو الفرنسيين أو الالمان . على ان ابن البلاد الواطئة هذا قد ارتفع فى مزاميره الى ربي سامية ، فنقل فى قداساته وغيرها من المقطوعات الطقوسية رزاة الروح الدينية ، وتكلم فى موتياته بصوت أحد الغارقين فى الصوفية الملهم بالتقى والورع . وكشف لاسوس عن ذوق أدبى رفيع وروح مرحة ، لم يحظ بها الا قلائل . وتميزت أشكال مؤلفاته بوفرة ما فيها من تنوع بحيث يتعذر القول بوجود أسلوب واحد للاسوس . فلا تشابه بين أى عملين من أعماله . ومع هذا فكلها تشترك فى خاصة واحدة : الاستاذية والاعجاز المتناهى فى صناعة التأليف الموسيقى ، فلا اختلاف فى المعية الصنعة التى تظهر عنده فى الفيلانيللا المبتذلة واعقد قداسات الكانتوس فيرموس .

لم يكن لاسوس ثوريا ، ولكنه كان على العكس مولعاً بتقليد عظماء جدوده الفلمنكيين ، ميالا لظهار براعته فى الكونترابنط . عرف لاسوس كل الاتجاهات المعاصرة ، وانتفع بالاساليب والطرائق الجديدة ، ولكنه لم يتبع أى منها اتباعاً كاملاً . اذ كان يؤثر الاتجاه المحافظ الى حد ما . ومع ان مادريجالاته تعد من آيات هذا العصر ، الا انها لم تبلغ القمة التى بلغتها عند عظماء مؤلفي المادريجال الايطاليين الآخرين ، أو « دى مونتى » . أما « شانسوناته » فتوجت هامة التقدم الذى احرزته « الرينسانس الفرنسية » فى هذا الميدان . ولا تتساوى قداساته دائماً مع قداسات بالسترينا فى ناحية السمو والرقة ، ولكنه برع فى الاحاطة بسمو لغة روما ، بحيث يتعذر على المرء التفرقة بينه وبين بالسترينا . أما فى الموتيت فلان له على الاطلاق ، وهكذا جاءت منجزاته حصيلة نتاج الحضارة الموسيقية فى مائتى عام وجمعت بين الفحولة والاقناع والجمال وطواعية فى صورة لم يعرفها تاريخ الموسيقى بعد ذلك سوى مرة واحدة فى فن موقسارت .

## بالستريينا

أضاف جوفاني بيير لويجي الى اسمه لقب دا بالستريينا نسبة الى مسقط رأسه . ولد ١٥٢٥ ( ١٥٢٦ ؟ ) . وتعلم صنعة الموسيقى فى كورس بازيلكا سانتا ماريا ماجورى بروما . ثم عاد الى بلدته الاصلية ، حيث شغل منصب رئيس الكورس وعازف الارغن زهاء سبع سنوات . وبعد ان اختير للبابوية الكاردينال جوليوديل مونتى الملقب بأسقف بالستريينا ، تحت اسم البابا جوليوس الثالث ، عين على الفور رئيساً للكورس ومعلماً للاطفال *magister puerum* للكابيللا جوليا « بكاتدرائية سان بيير » . واعترافاً بالجميل اهدى بالستريينا الى البابا ( ١٥٥٤ ) أول طبعة من اعماله ( مجلدا من القداسات ) . وعقب هذا المجلد بسنة ، أصدر أول مجموعة من مادريجالاته . وعينه راعيه الوقور فى كورس مصلى السيستينا ، ولكن زواجه عاق صلاحيته لشغل هذا المنصب الشبيه بالمناصب الكهنوتية . ورفض هذا التعيين البابا بولس الرابع الذى خلف جوليوس الثالث ( لان مارسيلوس الثانى التالى مباشرة لجوليوس لم يحكم أكثر من واحد وعشرين يوماً ) . ورفت بالستريينا ، هو واثنان من المغنيين المتزوجين . ومرت سنوات عديدة من حياته فى غمام الديسائس والحرمان والمرض . ولما تهيأت الفرصة للعمل فى كنيسة سان جان ، وشعر بما فيها من عدم استقرار ، استقال وعاد لكنيسة طفولته سانتا ماريا ماجورى . وبقي فيها حتى سنة ١٥٧١ . وانتهى به الامر الى تولى رئاسة الكابيللا جوليا . وشغل هذا المنصب حتى وفاته . وشرع البابا سكستوس الخامس فى تعيينه بمصلى السيستيني ، ولكن أعضاء الاكليروس استمروا فى معارضة تعيين احد المتزوجين . ومع هذا فقد حصل على لقب « الاستاذ المؤلف الموسيقى » *maestro compositore* وهو من الالقاب الشرفية للكنيسة البابوية ، التى لم تمنح فيما بعد سوى مدة واحدة أخرى لفليس انيرو . ويعنى هذا الشرف الاعتراف بامتياز الناحية الطقوسية فى موسيقاه ، وحسن تجاوبها مع المثل التى نادى بها مجمع ترنتينو . والى جانب وظيفته الرسمية ، شغل بالستريينا فى آخر حقبة من حياته عدة مناصب فى روما ، ولكنه رفض عروضاً حسنة لبعض مناصب فى فيينا ومانتوا . ودفعته وفاة زوجته ( ١٥٨٠ ) الى حالة من اليأس الشديد ، والى التفكير فى اعتزال العالم والترهب . ومع هذا فقد تغيرت الاحوال ، وعادت اليه بعد زواجه الثانى ( ١٥٨١ ) الطمأنينة نسبياً ، وكرس سنواته الاخيرة لابداع عدد كبير من الآيات الفنية . وحزنت روما كلها لوفاته سنة ١٥٩٤ . ومع أن قصة ساعاته الاخيرة ومواراته التراب كما جاءت فى ترجمة حياته بقلم بابيني من نسيج الخيال، الا أن الشيء المؤكد هو انه دفن باحتفاء



عظيم فى إحدى المصليات الجانبية لكنيسة القديس بطرس ، ونقش على تابوته لقب « أمير الموسيقى » .

كانت مبدعات بالسترينا كلها ، باستثناء القليل من المادريجال من الموسيقى الدينية ، وربما كانت أغلب مادريجالاته أيضا من المؤلفات الروحانية البحتة ، فلا موضع فى فنه للموسيقى الدنيوية . لقد نبتت مدرسة بالسترينا فى ظل الكنيسة ، ومثلت ازدهارا لروح دينية جديدة ، وخلقت فنا مقدسا مبنيا على المبادئ الكاثوليكية العالمية : العالمية التى تعنى استبعاد الذاتية والقومية ، نهائيا عن الحياة الدنيا وربما حرمت اظهار أى علامات دالة على عرضية الزمان . عاد فى هذا الفن جوهر النظرية الوسيطة للعالم التى تتركز فى جوهرها على الآخرة لا الأرض . ان ما يحركها هو نفس الروح التى حلت دانتى - وهو العليم تماما بكل تقلبات الوجود الدنيوى - على تقديم الإنسان فى الجحيم والمطهر والفردوس ، لا على الأرض . وفى رأى الكثير ان موسيقى الكنيسة قد انتهت ببالسترينا ، ودخلت بعده ذمة التاريخ . وبعد أقل من عشرين سنة من وفاته ، وضع بيتروشيفرونى مصطلح « أسلوب بالسترينا » فى كتابه : El Melopeo y Maestro ( نابلى ١٦١٣ ) وحوالى هذا العهد بدأت شخصيته تحاط بالاحترام والغموض ، وأصبح قديسا اسطوريا للموسيقى . وكلما قلت معرفة الناس به ازدادوا تمجيده له . وأعيد اكتشاف أسلوبه فى القرن التاسع عشر . ثم جاء الاحياء الرومانتيكى لبالسترينا ، الذى استهل بالسيرة الكبرى التى كتبها جوزيبي بابيني ( ١٧٧٥ - ١٨٤٤ ) . وظهرت ١٨٢٨ . وكشفت هذه السيرة عن تعلق رومانتيكى ببطولات الماضى ولا جدال ان هذه السيرة قد احتوت على بعض طرائف عن موسيقى القرن السادس عشر ، والحياة الموسيقية فى هذا القرن ، لا نزاع فى اتصاف من جمعها بعلمه ، غير انه من المتعذر الاعتماد اعتمادا كبيرا على مادة السيرة . ففيها مساحة ملحوظة من العاطفة الرومانتيكية .

وتحمس من الالمان لاحياء بالسترينا ( يوستوس تيبو - ١٧٧٤ - ١٨٤٠ ) وهو من رجال القانون الراجحى العقل بهاید لبرج ، وكان قد اولى بفن الأكابيللا بالقرن السادس عشر التماسا للراحة من أعباء مهنته . وربط تيبو أسلوب بالسترينا بلغة الطقوس اللاتينية : اللغة التى لم تعد حية يتكلمها الناس ، كان هذا الأمر بالذات هو الذى جعلها مثيرة للاحساس بالابدية : « لا تتميز الموسيقى الروحانية الحقة بكثرة التنوع أو العاطفية لان موضوعها يتسامى على الطبيعة . فهى تستلزم مزاجا صافيا عميقا ميالا للتأمل والسكون ، وقدرة اخلاقية موثوقا بها قادرة على التحليق الى عالم علوى ومقاومة مشاعر

« الأرض » . وبازدياد تعمقنا فى القرن التاسع عشر ، يزداد يقيننا من تحول بالستريينا الى كائن اسطورى يعجب به الموسيقيون وعشاق الموسيقى ؛ - ويقدرونه ، وان أقتصر ما يعرف من أعماله عادة على قداس البابا مارشيللومس وحفنة من الاعمال المزعومة مثل ( O Bone Jesu Tenebrae Factae Suht الخ ) الذى نسب بصورة قاطعة الى مارك انطونيو انجنيرى ( ١٥٤٥ - ١٥٩٢ ) .  
الثائر الجريء صاحب المادريجاللات الذى كان استاذا لمنتقردى ، وتقنعنا اية مقتطفات من كتابات الموسيقيين الذين بدوا لنا أفضل ممثلين لعصرهم لانهم هم أنفسهم قد استمعوا الى هذه الموسيقى بعد تأثرهم بالاساطير المحيطة بها .

« ان اثر الاستماع الى أحد مبدعات بالستريينا أشبه بقراءة صفحة مهيبة من صفحات بوسيوية . لن تلاحظ شيئا أثناء استمرارك فى القراءة ولكنك بعد أن تفرغ من القراءة تلقى نفسك قد ارتفعت ذرى عالية . . . . .  
العلامة المميزة لاسمى الاعمال فتجعلها غير قابلة للتقليد هى العجز عن اكتشاف أية علامات مكشوفة من الحيل الدنيوية فيها أو العبث التافه » .

كتب جونو صاحب اوبرا فاوست الذائعة الصيت هذه السطور . أما الى أى حد تبدو ملاحظات جونو وهمية وغير مقنعة ، فأمر يمكن تبينه من أعماله الطقوسية الحافلة « بالعلامات المكشوفة » . وصرح أيضا ريشارد فاغنر خالق الصور الموسيقية الحديثة للفرز « الوعاء المقدس » ( الجريل ) ، بعد ان ارغى بما ناسب المقام ، وازبد ضد اليسوعيين والابرا الايطالية ، بأننا عندما نستمع الى هذه الموسيقى : « نحصل على صورة متحررة من الزمان والمكان ، أشبه بالرؤيا الروحية ، التى تثير انفعالات لايمكن الجهر بها ، وتقربنا كثيرا من جوهر الدين المتحرر من كل معان دوجماتيقية خرافية » .

يكشف فن بالستريينا عن روح الحركة المناهضة للبروتستانتية ، فلقد سخره لخدمة تيار الكنيسة الجديدة . ومثل بالستريينا فى تعلقه بموسيقى الكنيسة وحدها اتجاها لم يعرفه عصر النهضة ، وهكذا خلق اسلوبا كنسيا نموذجيا فكان بذلك « أول موسيقى كنسى كاثوليكي » . لم ينشأ فنه فى الجو الذى شهد نهوض الاسلوب الكلاسيكى فى العمارة والنحت والتصوير ، كما أنه لم ينبت فى تربة الهيومانية والرينسانس . وعلى العكس ، فانه يرتبط بوشائج أوثق بالأسلوب الجديد ويسميه مؤرخو الفن « بالأموائية » mannerism والأسلوب الذى جاء نتيجة للروح المناهضة للأصلاح ، لم تكن ( الأموائية ) نوعا من التلفيق الأجذب ، ولكنها بالأحرى تشبث مسرف بروح مستحدثة من التأمل نوالوقار والتسامى . انها وهى جديد أرغم ارادة « النهضة » المتفائلة التى

تسعى لغزو العالم على التراجع للوراء . وربما جاز القول بأن عصر النهضة لم يحقق التعبير عن هذه النظرة الجديدة للعالم بنقاء مماثل للتعبير عنها في موسيقى بالسترينا ، وإن كانت الروح التصنيعية لم تنته في أعماله إلى التكلف المصطنع كما حدث في الفنون التشكيلية . إن لغة انغامه في وزعها واثارة رقتها ووفرة الوانها تمثل روحانية « الأهوائية » . وربما دعا اتجاه بالسترينا نحو الارتفاع بالروحانية منحازا لجانب واحد ، إلى إعادة نظرية أساسية لموقفه الكلاسيكي .

فن بالسترينا لا يمثل ذروة الموسيقى في عصر النهضة . فقد لاحظ منذ وقت بعيد يرجع إلى سنة ١٨٣٤ كارل فون فينترفيلد مؤلف كتاب يعد نموذجا للعلم والبصيرة ودقة التفسير ، لم تخب أهميته رغم مرور مائة عام ، أن أقل ما يجب القيام به هو أن يشاركه في المجد من فينيسيا : أندريا وابن أخيه جوفاني جابرييلي معاصري بالسترينا ، أن لم يصح تماما القول بأنهما من نظرائه . ولم يعد خافيا الآن اعتمادا على معرفتنا الحالية بتاريخ الموسيقى كيف استطاعت بوليفونية القرنين الخامس عشر والسادس عشر عند البورغونيين والفلمنكيين والفرنسيين الارتفاع إلى القمة عند دي مونتى ولاسوس . واثبت بالسترينا - بغض النظر عن الزاوية التي ينظر منها إليه - أنه لا يشغل أكثر من مكانة جانبية إلى حد بعيد . فهو يمثل نهاية عصر ، وإن كان لا يمثل حتى هذه النهاية إلا تمثيلا جزئيا . ولقد سبق أن تحدثنا عن النتائج الشاطحة التي نسبت لقداش البابا مارشيللوس بالسترينا ، وهناك أساءة فهم مماثلة تحيط بالدور الذي قام به في إصلاح « الجراديوال » . نهض البابا جريجورى الثالث عشر بالمهمة الكبرى الخاصة بإصلاح الموسيقى الجريجورية ، واشترك بالسترينا مع رئيس الكورس القدير في لاتيران : انيبالى زويلا ( مات ١٥٩٢ ) في مراجعة الألحان ، وأضطر إلى التخلي عن هذه المهمة بتأثير جملة أسباب منها الاعتراضات التي وجهتها السلطات الدينية الاسبانية ، أما المراجعة التي طبعت في النهاية تحت عنوان : Editio Medicea ، فقد نهض بها « فليس انريو » وفرنشيسكو سوريانو . وسرعان ما احاط الاهتمام الكبير بالسترينا الذي بدأ بعد ظهور سيرة بابيني كل شيء بالهالة التي غمرت الفنان العظيم ، واعتبرت طبعة المديتشي المراجعة بالسترينية الحققة للأناشيد الجريجورية ، بالرغم من أنها مثلت أساءة تصور لها ، واحتوت على الحان مبتورة ممسوخة . ولم يتم استبعاد الطبعات القديمة المعتمدة على الـ Editio Medicea إلا بعد أن قدم الرهبان البندكتيون في دير سوليم نتائج أبحاثهم الشامخة .



لم نقصد على الاطلاق بهذه المراجعة لموقف بالسترينا الاستخفاف بفضائله أو أهميته ، فسيظل من بين أهم العبقريات التي اتحفت الفنون والادب في كل العصور ، ولكن عند الكلام عن بالسترينا المؤلف الموسيقى ، مع تناسي لقبه « كامير للموسيقى » سيتضح مدى حاجة الحكم على دوره التاريخي الى مراجعة ، بعد ان نظر الى اسلوبه كشئ فريد ومنعزل الى ان ظهرت الابحاث الموسيقولوجية الحديثة .

كان بالسترينا يعرف معرفة واسعة أعمال السابقين له من الفلمنكيين . واثبت في قداس الانسان المسلح L'Homme Arme الذي ألفه بعد تحريم مجمع ترنتينو لقداسات الشانسونات - عدم وجود سر أو مشكلة مستعصاة في الفن البوليفوني المعقد لاسلافه الروحانيين يعجز عن مجاراتها بمهارة كاملة . والحنانه اثيرية شفافة كالبللور رغم التعقيد الكونترابنطي ، وتعابير طليقة خصبة . وعرف بالسترينا أيضا معرفة كاملة منجزات المعسكر الآخر : أهل فنيسيا ، وفنهم البراق ، واستفاد بمستحدثاتهم . ومع هذا فقد اقتصر هذا القس الموسيقى للكنيسة عند رجوعه الى كل هذه المادة المستحدثة على العناصر التي استطاع استعمالها بلا حرج في اسلوب كنسي دياتوني بحت ، ان قلائل للغاية من معاصريه قد استطاعوا الارتفاع بين حين وآخر الى مستوى قداساته والتي جمعت بين الشموخ والطواعية والرقّة والجمال الملئكي ، أما في عالم الموتيت ، يتحتم عليه التنازل عن تأجها للاسوس ، ومع أنه لم يستطع الافلات من تأثير المستحدثات العظيمة في عصره ، الا ان مادريجالاته قد اتبعت في روحها اتجاها محافظا . فلم تظهر هذه الحيوية والسحر اللذان عرفا عن الجان « مارينزو » وايقاعاته ، ولا العذوبة التي تفوق الوصف عند دي مونتني .

قبل ظهور موسيقى العصر الحديث ، بدت موسيقى بالسترينا وكأنها قد استغنت عن المشاعر الانسانية . فلاحظ جونو « عدم قدرتك على لمح اية مشاعر فيها عند تتبعك لها » . كما لأحت لفاجنر « متحررة من كل خواطر خرافية دوجماتيكية » . على ان هذه الملاحظات قد تحدثت عن موسيقى الفنان الكنسي الاسطوري ، ولكنها لم تتحدث عن الموسيقى التي تميط اللثام عن العواطف الانسانية ، ومشاعرها . ولو استمعنا الى باقة الموتيتات المأخوذة عن نشيد الانشهاد ، سنستغمرنا المشاعر الفياضة التي تفيض منها ويستثيرنا قداس Assumpta Est Maria بخفاء روحانيته . وكيف يشئت جموح تهاليل الموتيتين Suge I Illuminare Jerusalem و Viri Calilei ضباب الشك والضيق . أما التآلفات الحزينة Peccanten Me Quotidie ففيها روح شجية تغمرنا في بحر من الاسنى العميق . كلا لم يبدع ابن روما

الذى احيطت شخصيته بالاساطير موسيقى كنيسة مصابة بانيميا المشاعر فاترة ، وخالية من التعبير . ففي مبدعاته ايمان فياض بالعقيدة ، ومشاعر جياشة ، وتصوير لما سيؤول اليه الانسان فى عصر الباروك الآتى ان احدا لم يماثله فى حرارة ايمانه وهو يجهر بعبارة « أومن بكنيسة جامعة واحدة » Credo in unam Sanctum Ecclesiam Catholicam  
 أى نعم لقد تميزت مشاعر بالسترينا بقوتها ، الى حد انتحاله اسم « جيانيتو » عند توقيعه على مادريجالاته ، لاعتقاده بتعارض تلقيبه بالكاهن الاعلى للموسيقى الدينية مع وضع اسمه على اية مقطوعات غنائية ، مهما بدا فيها من طهر ، حتى وان اعتاد ذلك اعظم موسيقيى الكنيسة تميزا - وبينهم قسس مرسومون - ممن لحنوا ونشروا الحانا غنائية غرامية .

وهكذا فحيثما دققنا وتمعنا فى هذه الموسيقى الدالة على قوة الارادة ، فأننا لن نلمح فى طريقنا وفرة من المشاعر الانسانية التى يزعم اختفاءها وحسب ، ولكننا سندرك أيضا كيف يتعذر تأليف بالسترينا أعمالا موسيقية للكنيسة دون استعانة بالمادريجال . كما يتعذر تأليف مونتى أو لاسوس لنظائر لها . ان ما عجز « جانيتو » ( الاسم المستعار لبالسترينا ) القليل الوعى بذاته عن تحقيقه فى مادريجالاته قد استطاع ان يؤتى ثمره عند بالسترينا مؤلف نشيد الانشاد وتؤيد أية نظرة خاطفة الى المجلد الاول من القداسات هذا الادعاء .  
 فهى اكاديمية جافة ، ولكن ما ان تعرف بالسترينا الى ما فى المادريجال الايطالى « من حيل دنيوية وبحث تافه » ، وعرف ما عند أهل فينيسا من كورسات مزدوجة ، شامخة فى تلقها ، حتى دبت الحياة فى موسيقاه ، وازدادت فحولتها ، وامتلات باللون والحيوية . ان موتيتاته بمثابة صيغ جديدة من المادريجالات . وعكس انجازه Stabat Mater بسطوره الجبارة الثمانية المستقلهم من الكورس الفينيسى المزدوج ، فضامة نغم الباروك الباكر ، والكورس الانتيفونى المزدوج المتراكب .



أصبحت فينيسا مركزا لهذا الفن الكنسى الكاثولىكى العالمى . ولم يتفوق عليها فى هذا المضمار غير روما . ومع ان روحا واحدة قد سيطرت على الحاضرتين الموسيقيتين ، الا ان بينهما اختلافا وتكاملا . فروما تمثل الاتجاه الدجماطيقى المحافظ الذى ينشد النظام والاتزان واتباع التقاليد . لقد اعتمد فن مدرسة روما على الرجوع الى الماضى ، واستند الى التقاليد الفلمنكية العريقة . فهو ليس أسلوب جومبير الكلاسيكى . ولكنه الاسلوب الاقدم الاصلب الذى وضع أسسه ملحنو الكانون . أما عند أهل فينيسا فقد عبرت مشاعر النشوة ، والقوة الازلية ، وحرارة الايمان الروحى ،

يتزعمهم أندريا جابرييلي وابن شقيقه عن تجدد الايمان في موسيقى فذة أبعد  
تقدما وجراة واحفل بالالوان ، ولكن باقات نغم أندريا وجوفانى وكورساتهما  
المزدوجة والمتعددة والمصاحبة الاوركستراالية اللامعة والفقرات المنفردة البراقة،  
والتباينات الدينامية الحادة قد عنت بالفعل الاتجاه الى عالم الباروك بروحه  
الدامية ومآثره الضخمة .

### تغيرات فى الموقف الموسيقى السياسى

تغير الان الموقف الموسيقى السياسى تغيرا كاملا . فانتقلت الصدارة  
الى الايطاليين من مؤلفى المادريجال والفيلانيليا وغيرها من الاشكال الكثيرة.  
ال اخرى التى اكتسبت مكانة عليا بلا منازع . وبدأ الموسيقيون من أبناء البلدان  
الواطنة الذين كانوا منذ سنوات قليلة موضع حسد فى الاختفاء من المصليات وقصور  
الامراء ، وحل الايطاليون محلهم فى كل ميادين الموسيقى . وازداد معدل  
الانتاج بقدر لا يستطيع منافسته غير الانتاج بالجملة هذه الايام ، وان كان  
هناك رد فعل قد حدث نتيجة لسهولة تأليف المادريجال ، واتخذ مظهرين : الاتجاه  
ضد العتاقة فى أسلوب بترارك ومعارضة الصيغ المتطابقة فى الموسيقى .  
واتجه مؤلفو المادريجال الى استعمال كل السبل الميسورة فى صنعة الموسيقى.  
لاضافة بعض التوابل الى موسيقاهم . وما لبثت بعض الانواع القديمة من  
الشعر والموسيقى ان عادت للحياة ، واخترعت أنواع مستحدثة ، فظهرت فى  
اعداد متزايدة المخاورات و « الاصدااء » و « الأحجيات » و « والنزوات » « الباليقات »  
والسكرتسوهات . وإلى جانب هذا الاتجاه ، ظهر ميل الى زيادة عدد السطور  
اللحنية ، وبدأت روح الاتجاهات الجديدة كأنها قد ركزت جهودها على المادريجال  
الجديد . واشتدت جراءة التحولات الكروماتية ، وشقت عناصر جديدة كثيرة  
طريقها اليها . وبدأ طابع الأكابيللا فى المادريجال يضعف بعد الزدياء التدريجى  
لاستعمال الآلات . وتراجعت البوليفونية البحتة الى حد كبير للوراء ، بعد  
ايتار سطور الاصوات العليا على باقى السطور ، بتأثير ازدياد الاعتماد  
على الآلات ، وأصبح المادريجال باصطحاب الاوركسترا من الاشكال المنافسة ،  
وبدا واضحا اقتراب هذا الفن بأكمله من عالم المسرح . ان لم يقتصر الأمر  
على تركيز المادريجال على الناحية العاطفية بدرجة كبيرة كادت تؤدى الى  
انفجار الاطار الرقيق ، بل ظهرت أيضا مجموعات كاملة من الكوميديات  
المادريجالية بشعبية كبيرة الى حد عدم أقدام حتى الرواد الناحجين للاوربات  
ودارت فيها محاورات غنائية بالمعنى الصحيح . تمتعت هذه الكوميديات  
الأولى على استبعادها الأبعد مضى عدة سنوات .



كان أورازيوفيكى ( ١٥٥٠ - ١٦٠٥ ) واحدا من أعظم أساتذة المادريجال أسلوبا ، وتمثل مساهمة التمثيلية العديدة الألوان بمناظرها النابضة ، وإيقاعاتها الراقصة المستحبة ومرحها اللامع المتألق ، آخر مراحل تطور موسيقى الاكابيلا . ولا نظير لبراعته فى تناول الكورس . وبينت براعته فى التصوير الموسيقى المسرحى بكل وضوح بلوغنا آخر حدود البوليفونية الكورالية الدنيوية ودخولنا عالم المسرح - ويصح اعتبار الكوميديا المادريجالية الشهيرة لفيكى Il Amfiparnasso مناضرة من الناحية الموسيقية لكوميديا ديلالرتى التى استحدثتها جماعات من الممثلين المتنقلين فى ايطاليا بعد الرجوع الى النماذج القديمة ، وقامت بعرضها . والشخصيات التمثيلية فى الس Amfiparnasso هى نفس الانماط المحدبة التى ظهرت فى كوميديا : بانطالونى وهارلكين ، وكولومبين وغيرهم ممن أثروا تأثيرا هاما على الادب المسرحى فى شتى أنحاء أوربا وانجلترا . وبينما كان من الواضح أن هدف « فيكى » هو الموسيقى الكورالية المجردة ( فالعنوان يدل على ان المطلوب هو كوميديا هارمونيكا ) فإنه لم يخط فى طريق بلوغ المسرح الحق غير خطوة واحدة فقط .

ظهرت اعداد وفيرة من مؤلفى المادريجال المتنازين المتعددى الجوانب ، ولكن هناك موسيقيا واحدا استحق لقب الأول بين الرصفاء الا وهو لوقامارينزو ( ١٥٥٣ - ١٥٩٩ ) الذى بلغ بالمادريجال القمة . وبفضل ما فى مؤلفاته من قدرة على التعبير ، ونبزات شخصية سامية ، وحرارة درامية ، يعد هذا الموسيقى أول موسيقى محدث بكل الكلمة . . سخر مارينزو حرفية المادريجال بكل جوانبها وطواعيتها وصقلها ، لخدمة المضمون الشعاعى للنص . وحصل اعتمادا على الجمع بين السطور الذى بدا تارة جم التعقيد ، وتارة أخرى فى صورة هوموفونية بسيطة ، على نغم رائع واللوان بعيدة التأثير . كان خياله الخصب قادرا على التقاط كل فكرة وكل ايماءة وعلى تحويلها الى صور غنائية مسرحية ذات تأثير درامى فذ . وتلاحق هذه الصور مثل فصول الرواية . فهى أشبه برؤى درامية . ولما ادرك مارينزو عدم كفاية الاسلوب الكورالى القديم لابرار هذه العصور ، تخلى عنه ودخل فى عالم المقامية tonality الحديثة ، ولكنه لم يتوقف هناك ، فسرعان ما رأيناه يقتحم الحصون وبذلك استهل فنه عصرا ثوريا جديدا فى الموسيقى - بفضل شخصيته الفريدة وحيويته التى كانت لا تكف عن الصراع مع الرؤى المحمومة - فى الموسيقى . وتأثر به تأثرا كاملا جزوالدو وغيره من الهارمونييين البواسل ، ومدرسة المادريجال المتأخرة بانجلترا . كما أنه زود « كلاوديو مونتفردي » العبقرية العالمية فى العصر التالى بأقوى دعامة يسيرت له تحقيق احلامه وتطلعاتها لخلق فن عاطفى متحرر جديد .

تغيرت «الرزفاتا الموسيقية» الأصلية، واتجه الفنانون الجدد من انصار الفن  
الحلواني إلى «ars recte et pure et ornate elegante, suaviter, canendi»  
إلى تأليف مقطوعات ليрикالية للمغنيين الأرستقراط المهندمين الذين يعتمدون في  
أداء أدوارهم على حركات تشخيصية . هنا تغير الطريق ، ويحتاج الرحالة  
في تاريخ الموسيقى الراغب في تحديد موضعه إلى النظر إلى الامام ،  
إلى عالم الباروك بعد أن توارى عن بصره نهائياً ، الماضي ، أي عصر  
النهضة .

### الآلات وموسيقى الآلات

تعرضت آلات العصر القوطي في نهاية القرن الخامس عشر لتغيرات  
ملحوظة ، كما استغنت عن بعضها الموسيقى الفنية . وفقدت مكانتها المرموقة  
« اليسالترى » المتحركة أو المحمولة ، وآلات القرب و « الفيدل » القديمة ، بينما  
تزايدت أهمية الآلات القادرة على تقديم موسيقى بوليفونية ، مما ساعد على  
ظهور مؤلفات صالحة لها . لقد ، احتكر الميدان أرغن الكنيسة الكبير وغيره  
من آلات لوحات المفاتيح ، والعود الذي اجتذب الانتباه . وتخفف أوركسترا  
آلات النفخ الثقيلة من بعض آلات من فصائل الكورنيت و « الطرومبون » و  
« الفييل » و الفلوطة و « البويميارد » - وهذه ضرب قريب من الكونتراباصون  
بوجه خاص في ألمانيا - واستعوض عن هذه الآلات بمجموعة من الوترية .  
وبذلك أضيف إلى الأوركسترا النغم المستحب للآلات المعتمدة على الغمز .  
ونستطيع أن نلمح في ممارسة موسيقى الآلات هذه محاولات التوفيق بين  
الأساليب المتعارضة ، والجمع بين الموسيقى الدينية والموسيقى الدنيوية .  
سبق أن اعتادت الموسيقى الكنسية الشامخة إشراك آلات النفخ ، أما الآن  
فقد أضيف إليها بعض آلات الموسيقى الوجدانية ذات النغم الودود المتعاطف .  
وآثرت « الرزفاتا » الوترية وآلات لوحات المفاتيح وكذلك العود بأنواعه  
لما تعرضه نغماتها من إمكانات لا حد لها ، ولما لها من تفوق فني في الناحية  
الجمالية على آلات النفخ ، بصوتها الأجلح الأقرب إلى الفظاظ ، وافتقارها  
إلى التنعيم الجيد . وأكثرها لا يستطيع عزف النغمات الكروماتية .

لما كانت أول مدارس هامة لعازفي العود والفيولينة ومؤلفي موسيقاهما قد  
نشأت في إيطاليا ، لذا كان المفروض أن يكون كبار العوادين - صناع الآلات  
ذات الاوتار Luthiers - من بين أهل هذا البلد . ولكن العجيب أننا نرى  
أغلبية أوائل « هؤلاء » من الجرمان . فثمة عدد كبير منهم نشأ في فوسين  
Füssen - قرية صغيرة في التيرول على أقدم جبل الالب . ومن بين صناع

« فوسين » الذين يمكن مصادفتهم في المدن الايطالية والفرنسية ، نفر من عائلة التيفنبروكر الذائعة الصيت Tieffenbrucker ولقد ثبت ان ابناء هذه العائلة كانوا يقيمون في بادوا وفينيسيا وليونز ، مع الاكتفاء بذكر أشهر مواطنهم . وهكذا فبينما يدين الايطاليون بفضل تقدم موسيقاهم الى البلاد الواطنة ، فانهم يدينون للجرمان بصنع الآلات الوترية : الفن الذى تهض بايطاليا فيما بعد الى قدر كبير من الاكتمال ، لم يحلم به اساطينهم . وذاعت شهرة اعود بادوا فى شتى انحاء أوربا ، بعد ان أنشأ فنديلين تيفنبروكر مدرسة لصناع العود فى هذه المدينة التابعة للبندية . وشاركت فينيسيا أيضا بقدر كبير فى تقدم الآلات الموسيقية . وتتحدث الوثائق التاريخية عن وجود من يدعى سيجيزموندى مالرتدسكو Sigismonde Maler Thedesco فى نهاية القرن الخامس عشر « اى زيجزمووند مالر الالماني » . ولعله كان أخا أكبر - أو ربما والد - لوييس مالر « ستراديفارى » العواد . ونشيط لوييس مالر - ومازال تاريخه مجهولا كلية - حوالى سنة ١٥٣٤ فى بولونيا .

المكانة الهامة التى احتفظ بها صناع العود والفيول الالماني فى ايطاليا حتى النصف الاول من القرن السابع عشر ترجع أساسا الى الآلات الممتازة التى كان يصنعها ماجنوس تيفنبروكر حوالى سنة ١٥٦٠ . ومع هذا فقد انتقلت الشهرة العظيمة التى تمتع بها اسم تيفنبروكر الى اسم « كاسبار » ( ١٥١٤ - ١٥٧١ ) ، الذى مثل عائلته فى ليون ابتداء من سنة ١٥٣٣ . ودفع تحويل اسمه الالماني الطويل غير المألوف الى اسم فرنسى : « جاسبار دويقوبروجكار » بعض المؤلفين الى الاعتقاد « بأن الفيولينة المعجزة التى تنسب اليه ، من اختراع أحد الفرنسيين » . لم تكن الفيولينة بالطبع من اختراع شخص واحد . فهى حصيلة تطورات وثيدة من الفيول الى صورتها الحالية ، التى ظهرت الى الوجود بين سنة ١٤٨٠ ، و ١٥٣٠ على وجه التقريب . وتعاقبت التغيرات الطفيفة الى أن تمكن الصناع القديرون - من بينهم تيفنبروكر بمدينة ليون - من تقنين شكل الآلة . وظهرت أقدم الفيولينات الصميمة فى أتيليات جاسبارو داسالو ( ١٥٤٢ - ١٦٠٩ ) بريشيا ، وعند تلميذه الشهير ماجيني Maggini ( ١٥٨١ - ١٦٣٢ ) . وانحدر من هذه المدرسة مؤسس صناعة الفيولينة فى كرمونا اندريا اماتى ( ١٥٣٠ - ١٦١١ ) . ومن المستطاع تتبع آثار صناع العود والفيول من ابناء التيرول فى عدة مدن فرنسية ، واستقر واحد منهم فى لندن : جاكوب ريمان حوالى ١٦٢٠ . وصبح « أبا لصناعة الفيولينة فى إنجلترا » .

شيئا فشيئا اكتسبت الفيولينة مكانتها الشامخة التى تمتعت بها فى القرن التالى ، بينما ظل الفيول منتشرا للاستعمال فى القرن الخامس عشر ، وهو



الذى خلف « فيدل » القرون الوسطى . واستمر شيوعه - وخاصة في إنجلترا - حتى القرن الثامن عشر . كان « الفيول » يصنع فى ثلاثة احجام « الفيول التريل » - أى ذو الصوت الصداح أو discant «والفيول القنور » - وهو فيولا الذراع bracia ، والفيول الباص وهو فيول الركبة أو الساق أو الساق gamba وتنتمى الآلات الاكبر الى نفس العائلة ، ولكنها لا تستخدم فى « موسيقى الصحاب » ، ومن بينها الفيول دويل باص ( الفيولونى ) ، كما كان هناك أنواع ثانوية تجمع أحيانا خصائص يمكن مصادفتها فى الآلات التى فى أواخر القرن السادس عشر ، وفى القرن السابع عشر . ويحتفظ بالأنواع الثلاثة فيما يدعى « قاطر الفيول » .

وهو قطعة أثاث تحتوى على ٦ آلات من كل تؤلف مجموع الآلات الوترية التى تستخدم فى موسيقى الصحاب بإنجلترا فى أواخر القرن السادس عشر وفى القرن السابع عشر .

أما الآلات الوترية التى تغمز أوتارها ، فقد حظى العود وأنواعه المتعددة بكل تقدير ، وشاع عزف هذه الأنواع فى عصر النهضة وعصر الباروك . وأصل الآلة مشوب بالغموض ، وإن تحتم البحث عن تاريخه الأول فى العصور التى سبقت بآلاف السنين استعمال العرب له بإسبانيا فى العصر الوسيط . ونحن لا ننوى هنا دراسة التاريخ المعقد لهذه الآلة المفضلة فى عصر النهضة ، ويكفى القول بأن اسم الآلة قد تردد مرارا فى القرن الرابع عشر . وتشهد التصاوير الكثيرة ببدء انتشار أنواعه الأوربية منذ عهد باكر . وللآلة الفخيمة التى شاعت فى عصر النهضة جسم رشيق كمثرى الشكل مصنوع من أعواد من الخشب أو العاج يغطيها لوح من الخشب الرقيق ، أما بطنه فممتلئة بجملة ثقوب مزخرفة على شكل الورود ، ومنها تنبعث الأنغام . وتلتصق بالجسم رقبة متوسطة الطول تغطيها لوحة للأصابع مقسمة بدساتين من النحاس أو من أمعاء القطط ، وتنتهى الرقبة بصندوق الملاوى مثبت بزاوية قائمة على رقبة . وفى القرن السادس عشر ، دعت الحاجة لتفخيم الرنين الى زيادة حجم الآلات الرقيقة ، فانضم الى هذه العائلة العود الكبير « التيوريو » . وهذه الآلات مجهزة برقبة ثانية ، طولها عدة أقدام ، وتثبت عليها أوتار إضافية .

وحدث اضطراب شامل فى استعمال الآلة واضطراب آخر فى مسمياتها بعد انتشار العود وأنواعه فى كل أنحاء أوروبا . واستخدم الأسبان الذين أبدعوا

---

(★) يسمى العود فى أوروبا « لوت » من الأصل العربى . فهو ال « أوت » اختزل الى « لوت » ( المراجع ) .

موسيقى للعود عظيمة الاصلالة آلة اخرى تدعى بالـ Vihuelo de Mano ( فيول اليد ) فى مقابل الـ Vihuele de arco ( فيول القوس ) التى كانت قبول باص أو للركبة . وينبعث هنا سؤال مثير للاهمية نتج عن غلبة انصدار الآلات المعتمدة على القوس وآلات الغمز من نفس الاصل البدائى حتى أنه كثيرا ما حدث اضطراب ، فكانت آلات الغمز تعزف بواسطة القوس ، كما تعزف آلات القوس بالغمز بالاصابع . والاختلاف الكبير بين سليقة شعوب الشمال الموسيقية والغريزة الموسيقية عند الشعوب المحيطة بالبحر المتوسط - وهو اختلاف قد لمحناه فى كل حقبة من تاريخ الحضارة - واضح أيضا فى اختيار الآلات ، واستعمالها . واثبت « كورت زاكس » ان مسألة وجود مجموعتين كبيرتين من الآلات الوترية تعزفان بطريقتين مختلفتين لا ترجع الى مجرد الاختلاف فى الزمان بل هى مسألة اختلاف اجناس . فلقد تجاوب انطلاق الاسلوب البوليفونى الذى يوحى بالغيبية عند أبناء الشمال مع نغمات الفيول بوقارها واقترباها من الجهامة . بينما توافقت تألفات العود الواضحة احسن توافق مع الفروتولا وغيرها من الآلات الشعبية والشبيهة بالشعبية ببساطتها واعتمادها على التألف . وبمرور الزمان ، قلت حدة الاختلاف بين نوعى الحرفية، ولكن تعارضهما الاساسى قد ظل كامنا ، لا يفصح عن نفسه الا فى بعض مظاهر دقيقة . ومن الطريف ان ندرك استمرار ميل أبناء الجنوب الفطرى لغمز الاوتار فى اوائل القرن السابع عشر مما ساعد على ظهور ما يدعى « بالبيزيكاتو » أو غمز أوتار الفيولينة . ولاقت هذه الطريقة استحسانا فى الالحان الاوركسترالية والحنان موسيقى الصحاب .

كل الآلات التى صادفناها حتى الآن بلا استثناء من أصل شرقى . أما مجموعة آلات لوحات المفاتيح ، التى انحدر منها « البيانو فورتنى » ، فمن مستحدثات الغرب ، على الرغم من انتماء جدودها بلا مرء ( الدولسيمير والمونوكورد والاسبينيت ) الى الآلات الموسيقية الشرقية القديمة . ويتركز الاختلاف الاساسى عن الآلة الشرقية فى استعمال لوحة للمفاتيح . وأصل هذه الطريقة مجهول ، وان كانت قد تقدمت بدرجة لا بأس بها فى أوربا خلال منتصف القرون الوسطى ، دون وجود أى جذور لها فى الشرق\* .

---

(\*) ملحوظة - آلة القانون فى الشرق العربى والمغرب معروفة بالكستبان ذى الريشة وفى البلقان ورومانيا والمجر تقرر بالمضارب ( الزمبون فى المجر والسنطور فى البلقان ) والآلات ذات لوحة المفاتيح بدأت بغمز الاوتار بواسطة الريش تحركها الروافع بالضرب على المفاتيح - كما فى الهاديسيكورد . وتطور هذا الى آلة تقرر بالمضارب ، تحركها روافع تعمل بالضرب على المفاتيح البيضاء أو السوداء . وكان هذا أصل البيانو أو البيانوفورتنى ( المراجع ٣ ) .

والكلافيكورد أصغر الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح ، وأرقها ، وأقدم ما عرف من هذا النوع ، بدأ في القرن الثاني عشر بأصله لوحة مفاتيح الى آلة المونوكورد العريقة عند اليونانيين ، والتي مرت بعدة تجارب . هذه الآلة من الآلات ذات لوحات المفاتيح هي الوحيدة التي تسمح بإخراج صوت « غناء » ، يبدو رائع التعبير عند العزف . واثارت هذه الخاصة التي عرفت عن الآلة ، والتي سبق معرفتها جيدا في وصف الكتاب الموسيقيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر - عند استعادتها - تأثيرا مستحبا في العصر الذي عرف باسم عصر العاطفية *Empfindsamkeit* .  
والف يوهان سبستيان باخ ذاته للكلافيكورد بعض أعماله للوحات المفاتيح .

وأصبح الكلافيسيمبالو ( ١٤٠٠ ) أو السيمبالو ، كما هو معروف في اسمه المختصر ( الهاربسيكورد بالانجليزية أو الكلافسان بالفرنسية ) الآلة ذات المفاتيح الأساسية في مجموعة الوترية في القرنين السادس والسابع عشر .  
تميز الهاربسيكورد بعنفوانه - وبذلك اختلف عن الكلافيكورد شقيقه الرقيق - وبعبءه عن أحداث أية تحويرات دينامية النغمة اعتمادا على تغيير اللمسات . وتغمز أوتاره بوساطة ريشة أو قطعة صلبة من الجلد تثبت على قطعة خشبية تدعى « بالجاك » . واثبتت الآلات المصنوعة في منتصف القرن السادس عشر صلاحيتها بفضل رخامة نغمها وطلاوته . واضيفت لوحة مفاتيح ثانية الى اللوحة الموجودة وجملة ازرار ووصلات ساعدت على أحداث وفرة متنوعة من التراكيب النغمية ابتداء من الزرار المثل لصوت العود الخافت الى الـ *full Registration* اللامع المعتمد على *Super octave, sub octave* . مثلت هذه الآلة هي والارغن الموسيقى المنفردة في أواخر عصر النهضة وعصر الباروك . وفي نفس الوقت أصبحت بفضل نغماتها المختلفة عن نغمات البيانو الحديث وقدرتها على الامتزاج على خير وجه مع نغم الوترية وآلات النفخ ، ركنا أساسيا في الاوركسترا ، وعصبا له .

منذ عهد الملك هنري السابع الى نهاية القرن السابع عشر تقريبا ، كانت أحب الآلات في انجلترا هي « الفيرجينال » . ومازال أصل الكلمة مشار خلافا ويميل علماء اللغة الانجليزية الى اتباع التفسير الذي ذكره بلونت في *Glossographia* ( ١٦٥٦ ) « . . . سميت فيرجينال لاعتقاد الآنسات والعداري عزفها » . على ان ما قاله كورت زاكس عن اشتقاق الكلمة من الكلمة اللاتينية الوسيطة *virga* أو *rod* أو *Jac* يبدو أكثر احتمالا . وفي الواقع ان الكلمة قد اطلقت - على ما يبدو - على كل آلات لوحات المفاتيح التي تغمز بالريشة كالهاربسيكورد والاسبينييت . وتحدث الكتاب



الامان عن وجود آلة فيرجينال مستطيلة الشكل فى القرن السادس عشر •  
وعلى عهد الملكة آن ، لم نعد نسمع عن الفيرجينال بعد ان غدت « الاسبينيت »  
أحب آلة للترفيه الشخصى •

اعتمدت كل هذه الآلات على صناعة ممتازة ، وزينت بحرص وعناية •  
واحتفظت بصلاحياتها آلات الهاربسيكورد التى صنعها « اسطوات » من  
الهولانديين والايطاليين فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع  
عشر ، وأمكن التعرف عليها فى أواخر الثامن عشر ، كما أمكن تجديد الكثير  
منها ، واستعادته للاستعمال فى الوقت الحالى •

أما الأرغن الذى راقبنا اكتمال تقدمه فى عهد لاندينى ، فكان عندما بدأ  
الانتاج الكبير لمؤلفات الآلات فى القرن السادس عشر شامخا مكتملا بنفس  
صورته المعروفة لنا اليوم • وفى بداية القرن الرابع عشر ، ظهرت لوحة  
الدواسة ( البدال ) • وسرعان ما رحب بها الموسيقيون والعازفون بهذه  
البلدان ، وبأسبانيا وفرنسا على التو • وتباطىء الايطاليون فى الترحيب  
بها ، ولكنهم بدأوا يمارسونها فى القرن السادس عشر • من العجيب الا تعرف  
انجلترا الدواسة - كما يبدو - الا فى سنة ١٧٧٢ ، بعد تجهيز أرغن الكنيسة  
اللوترية الجرمانية بلندن بلوحة للدواسة • وفى بداية القرن الخامس عشر  
كان لاغلب الكنائس المشهورة فى أوروبا آلات أرغن ذات حجم كبير ، ويحتوى  
بعض هذه الكنائس آلتين • وتعتمد على آلة الأرغن الكبيرة فى المعزوفات القائمة  
بذاتها ، أما الآلة الاصغر حجما فخصصت لمعاونة المغنين فى ضبط التنغيم  
ولصاحبة الغناء • وفى القرن السادس عشر ، جهزت آلات الأرغن بلوحتين  
للمفاتيح ، وربما بثلاث ، وبلوحة مستقلة للدواسة ، وأنواع مختلفة من  
الازرار ووصلات التجميع •

ما زالت محتويات مدونات العود والهاربسيكورد والأرغن وكذلك  
مجموعات معينة من الموسيقى الخاصة بالآلات اللوترية ذات القوس تبدو غامضة  
فى نظر موسيقيى العصر الحديث ، فلقد كتبت برموز خاصة للآلات تدعى  
« بالجداول » tablatura وتبين بالاعتماد على الحروف والأعداد وغير ذلك  
من الاشارات مواضع اللمس على الأوتار « الدساتين » و « الخروم » وأزرار الأرغن ،  
بدلا من استعمال نوتات موسيقية فعلية ، كما يحدث فى مدوناتنا الحديثة ،  
واختلفت هذه الطريقة فى الكتابة الموسيقية التى ترتب عليها اختلاف فى  
استعمال كل نوع من الآلات ، من بلد لآخر • وحتى يكتمل التدوين ، أضاف  
الموسيقيون لأنواع « الجداول » المختلفة رموزا أخرى من عندياتهم • وربما  
بدت ترجمة « الجداول » الى لغة التدوين الحديث نظريا مسألة بسيطة للغاية

ولكن بمجرد تجاوزنا للاصول الاساسية ستزداد صعوبات مهمتنا عندما يتبين افتقار تدويننا الحديث لاكثر الاشارات الضرورية اللازمة لاداء الدقائق والتفاصيل التي تميزت بها هذه الموسيقى .

ما يقابلنا في التدوين على طريقة « الجداول » هو جملة نقاط متعاقبة بغير تحديد مضبوط لقيمتها ، ثم يترك لنا مهمة تركيب نص موسيقى معقول منها . وهكذا تكون « الجداول » طريقة للتدوين مناسبة للممارسة بينما تعتمد طريقتنا الحديثة على ادراك الظواهر المسموعة . وعلى هذا يتضح ان الترجمة تعنى تحويل رموز مادية خاصة بالتقنية الى صورة ذهنية مرسومة . ان ما يحدث الآن هو مخاطبة العقل والاعتماد على الذكاء بدلا من مجرد التعريف بحركات الاصابع . وأفضل حل هو عدم اللجوء الى الترجمة ، وزيادة الالمام بالجداول ، ثم عزف المقطوعات اعتمادا عليها ، وبذلك نستطيع الاستماع الى المقطوعات في اقرب صورة الى صورتها الاصلية .

على الرغم من عدم شيوع استعمال « الجداول » قبل القرن الخامس عشر، الا انها ترجع الى عهد قديم . فبازدياد شعبية العزف المنفرد للآلات، ازدادت ضرورة امداد العازف « بمدونة على طريقة الجداول » للسطور التي يفترض ادماجها لها عند العزف . وصادف عازفو الارغن وغيرهم من العازفين - وكلهم من المتمرسين - في مدونة الغناء المقسمة لخانات بعض صعوبات في تلخيص مدونات السطور . وبين أوتو كنكلدى في كتابه الهام عن موسيقى لوحة المفاتيح في القرن السادس عشر قدرة أوائل عازفي الارغن في القرن السادس عشر على العزف من جملة كتب مرصوفة على الارغن . وهي قدرة يتعذر علينا مجاراتها الآن . وبسطة « الجداول » العملية الى حد كبير ، عندما زود عازف البيانو والارغن بمختصرات للاسطر الغنائية المتعددة . وسرعان ما اتخذت هذه الكتب الخاصة بالارغن طابع مدوناتنا الحديثة ذات السطرين بعد تدرج تفاعل التدوين المقسم لخانات مع تدوين « الجداول » ، وبذلك تألف منها تدويننا الحديث .

### أنواع موسيقى الآلات ، وأشكالها

تفتقد موسيقى الآلات الى العون القوي للكلمات ، ومن هنا يجيء ارغامها على تقديم جوهر موسيقى « مثالي » مجرد في اسلوب وشكل من خلقها . ولما كانت موسيقى الآلات فنا يعتمد على الخيال وحده ، لذا يتحتم عليها الانطلاق بغير وساطة أية عناصر أخرى . ولن يتيسر تحقيق ذلك بالاعتماد

على السبل المتبعة هي موسيقى الغناء المختلفة فى طبيعتها والمرتكنة على النص فى شكلها وطبيعتها الى حد بعيد . ومن ثم فلن تبرز الملامح الجوهرية لموسيقى الآلات الا بقدر النجاح فى الابتعاد عن تأثير موسيقى الغناء ، واتباع طريق يخصصها وحدها . ولم يتحقق هذا التحرر الا ببطء بسبب طول ارتباط الفكر الموسيقى والشكل الموسيقى بالكلمات . وأثبتت الدراسات الممتازة للاختنرت وكنكلدى وشيرنج شيوخ ممارسة موسيقى الآلات حتى فى القرون الغابرة التى لم تترك أية وثائق موسيقية خاصة بموسيقاها للآلات ، التى ازدادت شعبيتها فى القرن الخامس عشر الى حد شكاية آدم من فولدا وغضبه لما يحدثه العازفون من تأثير مهوش على المؤلفات الموسيقية وافزعه احتمال انتقال التأليف الموسيقى مستقبلا الى « المهرجين والادباتية - المنستريل » .

ترك الارتجال الذى يعد موهبة فطرية عند كل العازفين المجيدين طابعا ملموسا فى حرفية التأليف الموسيقى . واليه ترجع خاصة « الفرتيوزية » الطيارى فى كثير من موسيقى العود والفقرات اللامعة من موسيقى لوحات المفاتيح . وساعد استقلال تناول الآلات على تحرر هذه الموسيقى واكتمال حيويتها وخيالها مما أدى الى التعجيل بتحررها من ربة موسيقى الغناء . واعد معظم ما اجتذب الانتباه من مؤلفات كوراليه ، دنيوية أو دينية ، وفقا لتدوين « جداول » العود أو لوحات المفاتيح « حتى يتسنى لشخص واحد عزفها على نحو قريب لا بعد حد مما يجرى حديثا فى اعدادات موسيقى البيانو . وقد سبق أن رأينا كيف أعدت اعدادات عظيمة فى عهد باومان ، بيد أن الطريقة المتبعة والغاية قد تغيرتا الآن . كان الموسيقيون القدماء فى القرن الخامس عشر يستعملون لحنا مأخوذا عن « شانسون أو « قداس » ثم يعيدون صياغته وتلويينه فى اعداداتهم ، أما موسيقيو القرن السادس عشر ، المتجهون الى اتباع أسلوب مستقل للآلات ، فكانوا يعيدون تكييف أعمال كورالية كاملة للآلات ، وظهروا براعة فائقة فى تلخيص سطور كونترابنطية متعددة للعود أو الارغن أو الهاريسيكورد دون مساس باستقلال السطور اللحنية . وعلى الرغم من حشر فقرات سريعة أو مزركشات فى المواضع التى تسمح بتضمينها ، وبعض مسموحات أخرى نابعة من ميل حذاق العازفين الطبيعى لتزيين سطورهم اللحنية ، فقد حرصت هذه الاعدادات على الامانة فى اتباع النص .

أدخل عازفو العود الموسيقى الراقصة فى الموسيقى الفنية . وشاركت الرقصات - وبخاصة رقصات الشعوب اللاتينية - بدور هام يساعد على ظهور أسلوب نابغ من أسلوب الآلات ذاته . وأهم عناصر هذا الأسلوب ،



كالإيقاع والتقسيم إلى جمل وفقرات ، مستمد من الموسيقى الراقصة .  
وتوثقت صلة الرقصات بموسيقى الغناء ، حتى في القرن السادس عشر ،  
فكان من الميسور اصطحابها بكورس بدلا من الآلات . وفي طبقات بداية القرن  
السادس عشر كطبعه اتينيان ، كثيرا ما نصادف إلى جانب الموسيقى  
الراقصة المدونة بطريقة « الجداول » للعود الاغنية الاصلية في التدوين المقسم  
إلى خانات موسيقية يصفونها بالـ Subjectum وهذا يفسر غرابة بعض  
عناوين الرقصات ( الماجد إلينا ، الجسد يبارح ، . والصبر . . . . . الخ ) .  
ومع اننا نستطيع مصادفة اسماء لبعض رقصات شاعت في القرن السادس  
عشر ، وسبق ظهورها في عهد التروبادور ، الا أن تاريخ ادخال الإيقاعات  
الراقصة في فن الموسيقى لا يمكن ارجاعه إلى عهد سابق لبداية القرن  
السادس عشر .

شغلت الرقصات الفرنسية في القرن السادس عشر مكانة مميزة ، ولاقت  
استحسانا في كل مكان ، فعرفت مختلف رقصات البافان و « الجايانز  
و « الأماند » و « الكوران » ورقصة القرار bass danse وما يوصف  
« بالبرانلانت » ( يعنى الهيصبة ) في إنجلترا واسبانيا وإيطاليا وألمانيا ،  
وربما كشفت هذه العناوين عن طابع هذه الرقصات ( كما يتبين من «جايارد»  
بمعنى المرح ، و«كوزان» بمعنى (الركض) ، أو قد تعنى الإشارة إلى أصلها الجغرافي  
( بادونا أوبرونل دي شمبانيا . . . الخ وتضمن كتاب Orchesographie  
لتوانواربو ( ١٥١٩ - ١٥٩٥ ) الذي نشر سنة ١٥٨٩ وصفا طريفا مفصلا  
لهذه الرقصات وتأثير تصميمها على التأليف الموسيقي واسم المؤلف  
الحقيقي هو جيهان تابورد ( اما اسمه المستعار في عنوان الكتاب فيتألف من  
حروف اسمه الاصلى ) : كان كاهنا في مدينة لانجر ، ولا يعرف أى شيء  
آخر عنه ، غير أن كتابه سيظل من أبكر الأبحاث وأقيمها عن الموسيقى  
الراقصة . وثمة مؤلف مماثل لفابريتشيو كازوزو ( ١٥٣٥ - ١٦١٠ ) -  
وهو استاذ رقص في سيرمونييتا - واسم الكتاب « البالارينو » Il Ballarino  
( فديسيا ١٥٨١ ) ، وبه معلومات قيمة متنوعة عن الرقص في إيطاليا ،  
وطريقة أدائه ، وما يصحبه من موسيقى ( مدونة بطريقة الجداول للعود ) ،  
وذاع الكتاب إلى حد ظهور طبعت ثانية له ، منقحة ومزودة . . سنة ١٦٠٠ ،  
و سنة ١٦٠٥ تحت اسم La Nobilitad Dame وبه لوحات عديدة تبين الأوضاع  
المختلفة للراقصين . ولا وجود لمصادر مماثلة عن الرقص والموسيقى  
الراقصة بإنجلترا وألمانيا في القرن السادس عشر برغم ظهور عدة اشارات  
في الأدب الانجليزي لو أمكن تصنيفها وتحقيقها لتيسر الحصول على مصدر  
طريف مثير للاهتمام . والرقصات الإيطالية ( ويمكننا أن نذكر من بينها

الباساميتو السالتيريلو ، والكاناريو والجالياردا والكورينتى . الخ ) يصح اعتبارها ، نوعا ايطاليا من رقصات فرنسية الأصل ، ولكنها على ما يبدو أكثر من الرقصات الفرنسية اتساما بطابع موسيقى الآلات . وتوحى العناوين القليلة التى ظهرت فى المدونات الايطالية على طريقة الجداول بأنها مستمدة من أصل غنائى . أما اذا اتجهنا الى المانيا ، فسيبدو لنا الاصل الشعري للرقصات واضحا على الفور .

.. من المستطاع رد العدد الكبير من الرقصات الجرمانية الى مجموعتين : -  
إلى Schreittanz - وهى رقصة بطيئة « مشاة » فى زمان مزدوج وإلى Springtanz وهى رقصة نطاطة فى ايقاع ثلاثى نشط . والبناء الموسيقى المقسم لفقرات واضح للغاية فى كل هذه الرقصات ، وهذا شىء لم يسبق لنا التعرف عليه فى موسيقى الغناء ، باستثناء بعض أنواع من الاغنى الايطالية الفولكلورية والشانسونات الفرنسية فى عهد النهضة . وتتألف كل فقرة من ثمان مازورات تتكرر وتنتهى بقفلات مختلفة مكونة شكلا موسيقيا مكتملا ، أصبح أساس كل قوالب موسيقى الآلات والغناء فى القرون التالية . وترتب على الرغبة فى تجنب تكرار الفقرات القصيرة ظهور مبدأ آخر فى البناء الموسيقى الحديث : التنويع . وظهر الايطاليون من مؤلفى موسيقى العود فى منتصف القرن السادس عشر ادعاشا فى الحرفية وبراعة فى التنويع . وسرعان ما تقدمت هذه الاشكال القصيرة فى المؤلفات الموسيقية ، واكتمل أسلوبها فى مؤلفات موسيقى الفيرجينال الانجليزية فى أواخر العهد الاليزابثى .

وما لبث الموسيقيون ان اكتشفوا طريقة أخرى لتكبير مؤلفاتهم ، بالربط بين عدة رقصات . واكتسب هذا المبدأ أهمية كبرى فى تاريخ موسيقى الآلات لأنه أدى الى ظهور « المتابعة » . وظهرت جرثومة المتابعة فى مقطوعات العود الجرمانية . وفيها تجيء فى اعقاب احدى الرقصات « حاشية للرقصة » Nachtanz ، وتعد تنويعا ايقاعيا للاولى ، كانت هذه الطريقة معروفة بالفعل فى القرن الخامس عشر ، ولا يستبعد ان تكون أقدم عهدا من ذلك ، ولن يتعذر تحديد أصلها . لم يعرف الناس غير نوعين من الرقص : رقصة بطيئة : مستزنة فى زمان مزدوج ، وتنويع لهما قابض بالحياة فى زمان ثلاثى . والمعتمد أن يبدأ الرقص وثيدا ، وباشتداد المرح تزداد سرعة دوران الراقصين ، ويتغير الزمن الاصل للرقصة الى زمن ثلاثى . وحدث ربط مماثل بين الرقصات البسيطة فى فرنسا ، غير أنه لسبب غير معروف لم يذهب الالمان أو الفرنسيون كثيرا الى ما هو أبعد من الجمع البسيط بين رقصتين . وفى

إيطاليا تقدمت متتابعة الرقص بدرجة ملحوظة ابتداء من أول مؤلفات الآلات  
التي نشرها بروتشي . فلقد احتوى كتابه الرابع للعود (١٥٠٨) بالفعل على  
شكل جدير بالتقدير يتألف من ثلاث رقصات : البافان والسالتاريللو والبيفا .  
وتتبع هذه المؤلفات دائما نفس الترتيب مما يجعلها تفصح عن شكل موسيقى  
محدد المعالم . وبعد ذلك بربع قرن ، رأينا ظهور اشكال متقدمة للمتتابعة  
مؤلفة من رقصتين الى خمس رقصات . وسرعان ما رحب بها الفرنسيون  
والجرمان ، و اضافوا اليها بعضا من رقصاتهم ، وكذلك الرقصة الاسبانية  
الشعبية : الساراباند التي تجنسست بجنسيتهم . وتطورت عملية التنظيم  
الاولية للعود - وهي عملية دقيقة هامة - وتحولت الى مقطوعة تمهيدية قصيرة  
سمحت بفضل تألفاتها البسيطة للعازف بضبط الآلة ، وسميت أيضا هذه  
المقطوعة القصيرة التي تظهر في الفقرات السريعة المتجهة للرقعة والليونة  
من مقطوعات الارغن بالمقدمات أو preambulum ، وفقدت فيما بعد طابعها  
المرتبط بضبط الآلة ، واصبحت حركة استهلالية « لنوع المتتابعة » .

في نهاية القرن ، تم الربط بين مقطوعات الرقص في عدد من الاشكال  
الموسيقية الاخرى . وساعد الجمع بين « المتتابعة » ، ومبدأ التنويع ، على  
استحداث امكانات لاحد لها للتوسع . وهكذا فعندما اهل القرن السابع  
عشر ، كانت هناك وفرة من موسيقى الآلات ، التي اجتذبت انتباه الموسيقيين  
الذين كانوا قد اظهروا حتى ذلك العهد نفورا من « فن الادبائية - المنستريل -  
والمهرجين » . فبعد المتتابعة الراقصة البسيطة ، ظهرت في القرنين السابع  
عشر والثامن عشر الافتتاحية والسمفونية ومختلف اشكال موسيقى  
الصحاب . وساعد احياء الباروك في منتصف القرن التاسع عشر على  
الاهتمام مرة اخرى بمتتابعة الرقص القديمة . وحاولت عدة مؤلفات ممتعة  
للبيانو استرداد جو النضارة والاناقة لفن عازفي العود والكلافيكورد .

تستهل قائمة حذاق العزف على العود بفرانشيسكو سيينا تشينوني من  
« فوسومبرونه » وتنتمي مجموعته للعود الى قدم ما هو محفوظ من هذا  
النوع الطريف من الموسيقى ، ونشرهما بروتشي ( ١٥٠٧ ) . ومن بين العود  
الكبير من حذاق العزف على العود ومؤلفيه ، سنكتفى بذكر فرانشيسكو داميلانو  
( ١٤٩٠ - ١٥٦٦ ) الذي لم يكن مجرد عازف على آلة مما جعله جديرا بوصف  
معاصريه له بالالهى il divino ، ولكنه كان أيضا مؤلفا موسيقيا ذا اصالة  
كبيرة . والهمت فانتازياته الاجيال اللاحقة في شتى انحاء أوروبا . وبينما  
تقنع اسلافه بالركضات والتألفات الممتعة ، قام هذا الفنان الحساس بنسج  
كونترابنطات مهيبة ابتعدت عن اتباع انماط تقنية « التلوين » واختلفت  
بذلك من عمل لآخر في مؤلفاته .



وتبع فرانشيسكو داميلانو حشد من عظماء العازفين والمؤلفين الموسيقيين من أمثال «انطونيو روتا» من بادوا والبولوني «مارك انطونيو ديل بيفارو» والميلاني «بيرو باولو بوروني» و «جياكومو جورتزاني» والفورنسي «فيتشنتزوجلالي» والد عالم الفلك المعروف، مع الاكتفاء بذكر أسماء قليل من الرواد الذين نشروا العديد من الرقصات والفانتازيات والاعدادات والرششيركارى. وبذلك تزود الشنكواشتو (القرن السادس عشر) بأنواع لا حصر لها من موسيقى الصجاب القريبة للوجدان. وحوالى سنة ١٥٩٠، بلغ العود قمة ابداعه وظهر عازفان موسيقيان: جوفاني انطونيو تيرتس وسيمون موليناروكزيمين له. وفى مؤلفاتهما المدونة بطريقة الجداول - ونشرت فى العقد الأخير من القرن - ظهر أسلوب خالد للآلات، شامخ مكتمل قائم بذاته، قادر على التعبير عن كل الظلال، ببراعة فنية فائقة اعتدنا الاكتفاء بالربط بينها وبين موسيقى الغناء فى العصر.

وخطا فن موسيقى الآلات اعتمادا على عازفى الأرغن والكلافيكورد. والهاربسيكورد الى ما هو أبعد من ذلك. فلقد ظهر الآن من بين الموسيقيين الايطاليين الذين بلغ عددهم حدا خياليا منافسون أشداء لعازفى الأرغن الفلمنكيين «فيليرت» و «بويس» Buus، ونشر «جيرولاموكافازونى» سنة ١٥٤٢ فى فينيسيا

Intavolature cie Recercari, canzoni. Himmi, Magnificat .. etc. c

وبهذه المجموعة بدأ أعظم تراث ايطالى لموسيقى الارغن وصحبه من آلات لوحات المفاتيح. وكما حدث فى حالة العود الذى استطاع ان يخلق لنفسه أسلوبا مستقلا للآلات، استطاع عازفو الارغن التخلص من آخر قيود حرفية التأليف الغنائى، وزودوا الارغن بمؤلفات خصبة لامعة. وفى طليعة الاعلام - وتكاد كل كنيسة أن تكون قد ضمت واحدا من القديرين على العزف على الارغن - هناك ثلاثة شغلوا مكانة بارزة فى الحياة الموسيقية للقرن السادس عشر، أولهم كلاوديو ميرولو (١٥٣٣ - ١٦٠٣) الذى ألف توكاتات ورششيركارى وكانزونات حافلة بالفقرات المتألقة، تميزت بما فيها من ايقاعات مثيرة للاهتمام ممثلة لشخصية الآلة، وبفضل امتلاكه ناحية الفرتيوزية والفصاحة وتنوع أسلوبه أصبح من بين أعظم موسيقيى القرن السادس عشر. وبلغت مدرسة موسيقى الآلات الذروة عند «أندريا جابرييلى» ١٥٣٠ - ١٥٩٦ تلميذ فيليوت وخليفة ميرولو، وكذلك عند ابن أخيه وتلميذه جوفاني (١٥٧٧ - ١٦١٢) وشغل كلاهما منصب عازف الارغن بكنيسة القديس مارك. واتجهت هذه المدرسة الى عمل اعدادات للمقطوعات الغنائية، واكتمل فى منجزات هذين الموسيقيين ظهور أسلوب موسيقى الآلات. فيه دمجت فى المدونة المكتوبة برباط عضوى الحليات والفقرات المرتجلة التى اضافها.

الموسيقيون الاوائل الى مقطوعاتهم عند الاداء ، واختفى من هذا الاسلوب الطابع العابر لموسيقى الآلات الباكورة . وشرع « الجابريليان » فى تزويد الموسيقى باللون ، بالتركيز على النغمات الممثلة لكل آلة ، وارتج بين الألوان المختلفة فى صورة متوازية . بذلك أصبحنا عند اعتاب الاوركسترا الجديد ، بعد أن أصبحت ألوان الآلات عاملا هاما فى التأليف ، ولكن المجموعات الاوركسترالية لهذين الموسيقيين قد نقلتنا الى عصر آخر ، سوف نتناوله فى فصول تالية .



من العسير تعليل السر فى أن يجهل فريق من أبرز مؤرخى عصرنا الحديث والموسيقى فى تاريخ الحضارة . فمع أنهم قد اختلفوا عمن سبقوهم ، ولم يحصروا انتباههم فى الحرب والمعاهدات وأخبار الملوك والأمراء ، بل وتصوروا وجود تكامل بين تاريخ كل من الفنون والآداب والسياسة والدين والاقتصاد والعلم ، إلا أن الجانب الأهم من الكتابة التاريخية مازال يجهل جهلا مطبقا دور الموسيقى فى تاريخ الحضارة . أن أى مؤرخ ذى سمعة لن يتهم المصورين المعماريين والشعراء والفلاسفة فى القرن السادس عشر ببذل قصارى جهدهم فى حدود تقنية مازالت بعيدة عن الارتقاء ، ولكن هذه العبارة بالذات هى التى تتردد فى معرض الكلام عن الموسيقى : « أن أولئك الذين اقبلوا فى نهجهم على كل المفاتن والمحاسن كانوا يشنفون أذانهم أيضا بالانغماس العذبة . وهكذا اقبلوا عليها ، وهى مازالت قاصرة تتبع حرفية فنية لم تبلغ الكمال . كان لديهم آلات للارغن واعواد وفيولا وكنارات وهاربات وقيثارات وأبواق . ونوع بدائى من البيانو يدعى بالكلافيكورد أو الكلافيشمبالو\* » . كتب هذه السطور مؤرخ يعد علمه الشامخ اية من آيات البحث ، كما يتبين من عنايته بكل مظاهر البراعة الانسانية الأخرى ، ولكنه اعتقد أن صفحة واحدة لا غير ، أو ما يقرب من ذلك كافية للكلام عن فن امتع حياة الناس ، وزين احتفالات القصور وشرف الطقوس الدينية فى الكنيسة القديمة ، والكنيسة الحديثة بجبروتها وشدة بأسها . أن المؤرخ نفسه الذى التزم الحرص والالانة عند تحريره المصادر الموثوق بها ، قد قنع بالرجوع الى كتابات موسيقية غير ذات بال ، وتضلى أحيانا عن أصول المؤرخ ، وقاس منجزات عصره ولى ومضى بمقياس جماليات العصر الفيكتورى . على أن أية نظرة خاطفة لكتابات هذا العصر ستعرفه كيف اثارت هذه الآلات البدائية المزعومة نفس مظاهر الاغجاب الذى لاحد له الذى أصبح الآن من نصيب أرباب القطنة فى الاداء على بيانو « ستاينواى » الكبير أو الارغن العملاق . فعندما كان ميرولو يعزف كانت أبواب الكنيسة تغلق للحيلولة دون اندفاع الخلق ودهس الواحد منهم للأخر بتأثير التلهف

The Age of Reformation

(\*) بريرفريد سميت فى كتاب

للسماح لهم بالدخول • وبهر. عزفه الموسيقيين والعوام على السواء ، وكان الطلاب الذين اجتذبتهم شهرته يتدفقون من سائر البلدان لسماع الفرتيوزو الكبير • نعم كان الموسيقيون وعازفو « هذا النوع البدائي من آلة البيانو » يطربون لهذه الموسيقى التي انتزعت أكبر ثناء من شكسبير •

وهكذا تساوت أشكال موسيقى الآلات في المكانة مع المادريجال النابض بالحياة. والموتيت البوليفوني الذي بلغ أقصى حد من الصقل ، والقداس بجلاله وروحانيته • وما يقابل الشانسون المادريجال في موسيقى الآلات هو الكانزونه • أما الشكل الذي حرص على الاتباع الدقيق للبوليفونية وقابل الموتيت في عالم الغناء فهو الريشيركارى • وطبقت كل هذه الأشكال الموسيقية المبدأ الحديث في التلحين • وظهر لنا في الفانتازيات والتوكاتات أشكال من موسيقى الآلات استمرت حيا دون انقطاع في القرون التالية ، فأنحدرت التوكاتا من مجموعات الموسيقى النحاسية « الفانفار » في نهاية القرون الوسطى واحتفظت بطابعها المناسب للاستهلالات • واسم التوكاتا مستمد من دق الطبول الذي يصحب مجموعات الطرومبيتات *tocare* ( تعنى يدق \* ) وظل طابع آلات الطرق الاحتفالى لتوكاتا العصر الوسيط سائدا في موسيقى آلات لوحات المفاتيح في نهاية النهضة والباروك ، وامتد أثره وتضخم بفضل الحذق في عزفه وتناوله • وتعكس توكاتات الارغن الكبير ليوهان سبستيان باخ هذه الروح ، وكذلك افتتاحيات الاوبرات الباكرة • أما « فانتازيا أو الفانسى » كما تدعى بانجلترا فتعد في الواقع امتدادا « للريشيركارى » وبينما يعنى المصطلح في العصر الحديث « مقطوعة موسيقية غير مقيدة بأى شروط شكلية مسبقة » ، كانت الحرية الكبرى الممنوحة للموسيقى في القرنين السادس عشر والسابع عشر لاتعنى الحرية بلا قيد ولا شرط • إذ كانت تراعى الوحدة اللحنية للمقطوعات - وهذا مبدأ سمفونى أصيل • وأفضل ما يصور التنوع الكبير في حرفية الصنعة عند الموسيقي هو الملاحظات التي ذكرها الموسيقي الانجليزى البارز توماس مورلى ( ١٥٥٧ - ١٦٠٣ ) مؤلف *A Plaine Introduction to Practicall Musicke* ( ١٥٦٧ ) في كلامه عن الفانسى : « عندما يتناول الموسيقي أى نغمة ويتوقف عندها أو يثنىها ، ليطيلها أو يقصرها وفق هواه • فى هذه الحالة يعرض قدرا من الفن يفوق ما يظهر فى أى موسيقى أخرى ، لان الفنان الموسيقي لا يتقيد بأى شئ ( أى بأى نص - أو كما يقول مورلى بأى ترنيمة خاصة *ditty* ) • ولكنه يستطيع الاضافة أو التغيرير كما يشتهى » • تضمنت هذه

(\*) قاموس جروف : *tocare* تعنى يلمس •



الكلمات الكلام عن مبادئ البناء الموسيقى وجمالياتها التي حظيت بالتقدير ،  
واتبعت لعدة قرون . أن مثل هذه المبادئ ليست نتيجة عبث وتلاعب في مادة  
وسيلة بدائية ، ولكنها قواعد مستقطرة من فن عظيم مزدهر .

### الموسيقى الجرمانية في أواخر النهضة

إذا تركنا المسرح الاساسى للموسيقى ، سنرى أنه مع الاعتراف بعجز  
البلدان الاخرى عن منافسة الفن الايطالى فى عجائب نفائسه ، الا انها شاركت  
بدرجة لا بأس بها فى ازدهار موسيقى النهضة .

لاحظنا التطور البطيء للموسيقى الجرمانية حتى ظهر هنريقوس ايزاك  
ابن الفلاندرز العظيم . فامدها بالقوة الدافعة التى أدت الى ظهور شتولتسر  
وزنفل . ورأينا أيضا كيف اعتمدت الحركة اللوترية على مؤازرة الموسيقيين  
المرموقين بزعامة الموسيقى اللاهوتى ابن فتنبرج نفسه ( لوتر ) . وازدهرت  
الاغنية الجرمانية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، فظهرت  
مجموعات كبيرة ابتداء من المجلد المسمى

Guter, seltzamer und Klünstreicher deutsche Gesang

( ١٥٤٤ ) لفولفجانج شملتسل ( ١٥٠٠ - ١٥٦١ ) الذى احتوى أيضا على  
بعض الهزليات ( على كيفك quodilibets ) خلت من كل تناسب فى الروح  
الموسيقية ، ولم تزد عن نتف وشذرات منقولة عن المؤلفات الاخرى ، وكذلك  
كانت الكلمات التى صحبتها . وجاء فى أعقابها مجموعات من تأليف  
«ماتولى مايستر - وهو من أبناء البلدان الواطئة المجرمين وموسيقى فى بلاط  
درسدن (١٥٦٣) ، اشتهر بالمجموعة الكبيرة المسماة Gute, alte, und neue  
deutsche Liedlein فى خمسة اجزاء ، نشرها بين ١٥٣٩ أو ١٥٥٦ ،

وجورج فورسكر ( ١٥١٤ - ١٥٦٨ ) وهو طبيب من نورمبرج شديد التحمس  
للهيومانية . واشتد التأثير الاجنبى مرة أخرى بعد ظهور آخر مجلدات  
فورستر ، وساد أبناء الشمال والفرنسيون والاطاليون الحياة الموسيقية  
الجرمانية ، وشقت الفروتولا والفيلانيل طريقهما وراء الألب ، وسرعان ما ترددت  
أصداء مرحهما الصادق فى أعمال الجرمان . وهكذا وصف ليونارد ليختر  
اغانيه « بالأغاني الجرمانية المرحية الجديدة المؤلفة على غرار الكانزوني  
الايطالية nach Art der welschen Canzonen

ورغم وجود موسيقيين عباقرة بين الاجانب من أمثال لى مايستر  
وسكانديلو وايفو دى فنتو ولاسوس وزينار . وكثير ممن  
اشعروا الموسيقيين الجرمان بالتهيب ، الا أنه قد ظهر فى النصف الثانى من

القرن علم جرمانى جدير بأن يوضع فى صف هؤلاء الاعلام . كان هانس ليو هاسلر ( ١٥٦٤ - ١٦١٤ ) بين أوائل الجرمان الذين نزحوا الى ايطاليا ( ١٥٨٤ ) ، حيث درس بقينسيا على يد اندريا جابرييللى . وسرعان ما تصاحب مع ابن أخيه ( جوفانى جابرييللى ) وكان رفيقا له فى الدراسة . تأثر هذا البافارى كغيره من الزوار الاجانب تأثرا عميقا بالفن الايطالى ، وعاد الى موطنه والالحن النفاذة ترن فى اذنيه ، وهاسلر ليس أول موسيقى جرمانى يزور ايطاليا ، الا أنه أول موسيقى جرمانى عظيم تفاعلت فى وجدانه استاذيته المستحدثة بالاساليب اللاتينية بسليقته الجرمانية الاصلية . ونافست كانزوناته ومادريجالاته برقتها ونعومتها أفضل مالمدى الايطاليين وبثت حياة جديدة فى عالم الموسيقى الجرمانية « كورساته » المزدوجة بروحها الفينسية الاصلية ورحابة افريسكاته الحافلة بالالوان ، فبدأت الآن النهوض . وتمثل مجموعة اغانيه Lustgarten neuer deutscher Gesang ( ١٦٠١ ) أكبر خطوة فى هذا الطريق الطويل . فكل أغنية فى هذه المجموعة آية منمنمة من آيات توازن الاسلوب الموسيقى . ففيها اعتمد امتزاج الهارمونية والكونترابنط والصيغ الخطابية على روح فنية سامية . واستأثرت احدى الاغاني Mein Gremüth ist mir Verwirret بأعجاب الموسيقيين الجرمان لعدة قرون . انها نفس نغمة كورال موسيقى الآلام O Haupt voll Blut und Wunden المعروفة جيدا من الالحن العديدة التى وضعها لها باخ . ثمة قطبان آخران من أخلص ممثلى القرن : يواقيم أبورك ( ١٥٤٦ - ١٦١٠ ) من ماجدبورج ، ويوهانس اكار ( ١٥٢٣ - ١٦١١ ) من تورنجيا ، والاثنان من دعائم الموسيقى البروتستانتية المبكرة ، وتميزا بالعمق وتعدد الجوانب .

لم يتأخر موسيقيين العود والارغن الجرمانيون ( وكلمة موسيقى فى ذلك العصر كانت تعنى القيام بالأداء والتأليف معا ) عن اقرانهم مؤلفى الكورال . ويمثل « هانس كوتر ( ١٤٨٥ - ١٥٤١ ) من ستراسبورج - ومن أوائل من اعتنقوا لبروتستانتية - والشفابى ليونارد كليبر ( ١٤٩٠ - ١٥٠٦ ) - وهانس بوخنر ( ١٥٨٣ ) - وهو من فورتبيرج أيضا جناح الجنوب بين عازفى الارغن ( فلم يشتهر أبناء الشمال فى عزفه الا فى القرن السابع عشر ) تميز هؤلاء جميعا بمهارتهم كمؤلفين للموسيقى رغم عدم اتصافهم بشدة الاصالة . وأعظم عازفى الارغن فى هذه الحقبة هو « باول هوفهايمر » ( ١٤٥٩ - ١٥٣٧ ) استاذ أغلب من سبق ذكرهم من الجرمان وكثيرين غيرهم من مشاهير عازفى الارغن . وهب هذا الفنان النمساوى قدرة على خلق الحان نادرة الجمال عبر عنها فى أغاني «ممتازة موسيقيا أيضا . فيها استطاع تحويل « التلوين » للقاصر الشائع فى عصره الى حليات أنيقة مصقولة للآلات .

تزايد عدد مؤلفي موسيقى العود في القرن الخامس عشر ، وان كانت مؤلفات العود الدسمة لم تبدأ الا بمقطوعتي Tablatur etlichen lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten ١٥١٢ من تأليف الكفيف ارنولد شليك ( مات بعد ١٥٢٧ ) . وجاء في أعقاب شليك عدد وفير من عازفي العود ومؤلفاته ، لن يسمح المقام حتى بذكر اسماءهم . وهانس جيرك ( مات ١٥٧٠ ) وهانس نيو سيدلر ( ١٥٠٨ - ١٥٦٣ ) وفولف هيكل وماتيو فاسيليوس ( من النصف الثاني للقرن ) هم مجرد قلائل من الرواد بين الكثيرين الذين استمر نشاطهم طيلة القرون التالية . وألف باخ ذاته عدة مؤلفات للعود .

### العهد الثاني للرينسانس الفرنسي

استمر بقاء اتجاهات الموسيقى والأدب التي ظهرت في العهد الاول من عصر النهضة الفرنسية ( الهيومانية ، والولع بالروح الايطالية ) ، وبلغا لبعده مراحل تقدمهما . ظل الفرنسيون يقلدون الايطاليين ، غير ان محاكاتهم قد نمت عن وجود روح منافسة خطيرة ، وآمن الباحثون والشعراء في العصر ايماناً عميقاً بالعصر القديم . وصاحبهم هذا الايمان حتى في مسائل الحياة العامة .

وساد ميدان الشعر جماعة من الشعراء تدعى بالـ Pléiade بزعامة بيير رونسار طالب الفن الجاد في البحث عن اسلوب جميل مستحدث . وساقه البحث الى نبذ اسلافه الفرنسيين والرجوع الى القدامى . وبفضل اشتهاؤه الواضح للمجد ، وارهاف حسه وخياله واكتمال ذوقه ، حصل رونسار في وقت قصير على لقب امير الشعراء الفرنسيين Prince des poètes français

اما صديق رونسار وشريكه في زعامة البليادفهو « جان انطوان دي باييف » ( ١٥٣٢ - ١٥٨٩ ) - وهو صاحب عبقرية خلاقة ، عالم اكثر منه فنان . وبين باقى اعضاء الجماعة بونتيو دي تيار - وهو من الاشراف اتباع المذهب المثالي وافلاطوني راسخ ، و« ريمى بيللو » من رجال الحاشية ومن شراء الباستورالات الرقيقة واثنين جوريل شاعر بلاط الملك شارل التاسع ومبدع التراجيديا الفرنسية الجديدة . ومن بين من يدعون اتباع رونسار أربعة من الرجال عكست حياتهم وأعمالهم العقائد والاتجاهات الفنية للعصر ، فكان فيليب دي سبورت من نماذج الشعراء الفنانين الشعبيين وتيودور اجريبا دوبنيه وهو من المناضلين الكالفينيين وشاعر فحل ، استلهم أنبياء اسرائيل في نماذجها الأدبية وماتوران رينيه الذي نشأ في ايطاليا ، ومثل نزعة الولع بايطاليا والتحرر في الاسلوب ، وفرانسوا ماليرب غريمه ، ومن بين الشعراء البالغى التأثير وأعنف نقاد القرن . فلقد حاول تقييد الشعر الغنائى بقواعد صارمة ، وطالب في نفس الوقت بالبساطة والمعقولة .

تكشف موسيقى هذا العهد - ونستطيع تسميتها لو اردنا بالعهد الثالث



لشأنسون الفرنسية فى عصر النهضة ( الذى أعقب وفاة جانكان ) - عن نفس الاتجاهات التى ظهرت فى الأدب . ففيها ارتفاع مماثل لمكانة الهيومانية خلال القرن السادس عشر . واعتمدت أهمية الأدب - خصوصا الشعر - على وثوق ارتباطه بالموسيقى . ولم تعكس الموسيقى على الفور روح تقدم عصرها ، الا فيما ندر . وقصد الشعراء فى هذه الحقبة جعل اشعارهم متناسبة مع الموسيقى ، وهكذا مثلوا الروح الهيومانية الصميمة ، فبدت لهم الموسيقى والشعر كفن ليريكي واحد ، لا يتجزأ ، يذكرا بعالم اناكريون وسافو عند اليونان . وحاول كل من رونسار وباييف اكتشاف شكل يمكن غناؤه ، على طريقة اليونانيين ، فجاءا بشكل من الشأنسون اعتمد على نماذج لاتينية ويونانية ، كانت حصيلته شيئا مبهما ، وسرعان ما ابتعد عن محاولة تقليد الفن اليونانى تقليدا حرفيا ، واختيرت غاية اكثر تحديدا . واتجهت غايتهم منذ ذلك الحين الى خلق فن ليريكي جديد ، اى شعر ليريكي فرنسى عصرى متصور على النمط الكلاسيكى . وهكذا اتخذت الهيومانية فى فرنسا مظهرا فنيا أعظم واتصفت بروح خلاقة اينع من المانيا ، حيث خضع الفن الموسيقى البحرى للاهتمامات التربوية ( البيداجوجية ) ومحاولات الاستنساخ الحرفى لطرائق القدم الكلاسيكية . خلق الفرنسيون اسلوبا جديدا يمثلهم واستعانوا بالاشكال اللاتينية واليونانية كمجرد نماذج ، أما فى المانيا فكان الفن نتاج مدارس تركزت عنايتها على الشكل وشدة التخصص . وفى فرنسا انبعث الفن تلقائيا . وألف الجرمان موسيقى بسيطة نسبيا للاشعار اللاتينية ، بينما خلق الفرنسيون موسيقى متفوقة ، فلقنوا اشعارا فرنسية مبنية على انماط كلاسيكية . هذه هى الشعر الموزون vers mesuré .

ظهرت فى فرنسا المحاولات الاولى للشعر الموزون المقفى أو « الموزون » فى أواخر القرن الخامس عشر ، وأن كانت أول محاولات ناجحة لانتاج شعر موزون قد حدثت فى ايطاليا بعد ظهور كتاب Versi e Regale de la Nuova Poesia Toscana ( ١٥٣٩ ) لكلاوديو فولوجى . وأنشئت بفضله اكااديمية الشعر الحديث Academia della Nuova Poesia التى لم يسمح فيها بغير الشعر الموزون . وانتقلت الحركة لفرنسا ، وبعد محاولات أولية عديدة ظهر سنة ١٥٦٢ بحث « لئى لاتاي » بعنوان Manière de Faire des Vers en Français comme en Grec et en Latin ( طريقة انشاء الشعر بالفرنسية على غرار اليونانية واللاتينية ) . وهكذا ورغم مزاعم باييف فانه لم يكن مخترع الشعر الموزون ، وأن صح القول بأنه أول من اتبعه بانتظام ، وأول من اشار الى امكان الربط بينه وبين الموسيقى .

ترجع اصالة الشعر الموزون ، كما تصوره « باييف » الى أنه لم يكن مجرد صورة منقولة عن الشعر الكلاسيكى ، ولكنه منظوم باللغة الفرنسية ،

مساير لروحها ، متوافق مع مبادئ النظم الكلاسيكى . وبعد أن ارتقى بالأوزان الدقيقة لهذا الشكل كثيرون من الموسيقيين الذين كانوا على اتصال بما أصبح يدعى فيما بعد بالاكاديمية ، فرضوا إيقاعه على الموسيقى بل وتأثرت به البوليفونية ذاتها . ويمثل « الشعر الموزون » - وهو من أعجب الأمثلة التي فرضتها « الهيومانية » - عند تطبيق معتقداتها - مظهرا هاما لمعتقدات الفن فى « عصر النهضة الفرنسية » . على أن أصحاب اليقظة والانتباه من الموسيقيين كانوا على دراية بما قام به باييف البارع ، لأنه فى الواقع قد حاول إرغام اللغة الفرنسية على اتباع إيقاعات منتقاه بتعنت ، وغير مناسبة لها كما كانت هناك استحالة أخرى ترتبت على تقييد اللغة بحيث تتمشى مع الدقات الموسيقية ، لأن الموسيقى القديمة التى حاول باييف تقليدها مقسمة الى جمل وليست مقسمة الى مجموعات إيقاعية توحى بموسيقى الآلات . ورفض زعماء موسيقى الشانسون فى النصف الثانى من القرن اتباع نظرياته ، واعتقدوا أن إرغام الموسيقى على اتباع

Pulsating group (bur rythm)

يعنى القضاء على تعابيرها الكامنة ، ومن ثم رفضوا اتباع هذه الطريقة ، وعندما فعلوا ذلك اقتربوا بالفعل من الفكرة الكلاسيكية أكثر مما فعل أى لغوى متحمس من الهيومانيين .

وجه المعاصرون انتقادا مريرا الى الشكل الادبى « للشعر الموزون » دون نظر الى لحنه الموسيقى . ولم يلق ترحيبا الا فى دوائر ادبية معينة سادت فيها الميول الهيومانية . ومن بين المنظمات التى ناصرت قضية الهيومانية « الاكاديمية الفرنسية للشعر والموسيقى » Academie Française de Poesie et de Musique . أول اكاديمية تنشئ بفرنسا ، وتتبع فى الفن معايير نظرية بحتة . ولم تحاول البتة تعميم ما حققته ، وسوف تسنح لنا الفرصة للكلام عن الاكاديمية فى فصل تال .

شابه « رونسار » باييف فى اهتمامه باعادة احياء الفن اليونانى ، ولكنه اتبع طريقا آخر ، فاعتقد انه قادر على احياء الروح اليونانية بطريقة غير مباشرة ، بتقليد الايطاليين ، واما القول بأن شعر رونسار قد قصد به دائما « التناسب على نحو رائع مع الموسيقى » فلا يمكن الركون اليه كثيرا(\*) ، ان نظرة هذا الشاعر العظيم من شعراء عصر النهضة الى الموسيقى مسئولة الى حد كبير عن الحضارة الموسيقية الفذة فى فرنسا فى القرن السادس عشر : الحضارة التى عكست على نحو رائع عبقرية أبناء الغال ( فرنسا ) ، فقبل ذلك ، نظر الى « الصونيت » كشكل ادبى مستقل . فلما جاء رونسار

(\*) اندريا بيرو - يوهان سبستيان باخ - باريس ١٩٢٤ - الطبعة السادسة ص ١٨٢ .

وادر ك امكان المواءمة بينها وبين الموسيقى ، أسفر ذلك عن ظهور الصونيت  
فى مظهرها الحديث . وتضمن مانشر سنة ١٥٥٢ أربعة انواع كلها مناسبة  
للموسيقى ألفها أعظم مؤلفى موسيقى الشانسون فى العصر : « جانكان »  
و « موديه » و « سيرتون » و « جوديمى » . ومن النواحي الأخرى المثيرة  
للاهتمام فيما قام به رونسار ، : استنكاره للتلاحين الدارجة ، واصراره على  
عمل تلاحين بوليفونية لاشعاره ، ومن هنا نشب الصراع بينه وبين بعض  
معاصريه ، وان كان الكثير من شعره قد راح ضحية « المونوفونية » الشعبية .  
وبعد ارتقاء هنرى الرابع للعرش - وبخاصة فى فترة توليه للحكم ، اتجه  
الموسيقيون الى القوالب غير الفنية « كباليه البلاط » و « آريا البلاط » وتلاشت  
البوليفونية الفنية ، ومعها رونسار ، الذى التصق اسمه بالموسيقى البوليفونية  
المصقولة .

فى آخر عصور تأليف « الشانسون » ، تحول التعبير الثقائى الذى عرف  
عن المرحلة الوسطى من أسلوب عصر النهضة ، الى أسلوب أكثر تعقيدا  
وصقلا ، لم تعد الصدارة للشانسون كاداة فنية ، فهى كنمط ازدادت اتجاها  
الى التلفيق بين العناصر المختلفة ، ووقعت بالفعل تحت تأثير المادريجال  
الاطالى ، فى أواخر عصر النهضة . ويمكننا أن نختار بين الموسيقيين  
العديدين فى العصر القليل من الممثلين له : غليوم كوستيليه (١٥٣١ - ١٦٩٦)  
ويقال أنه من أصل كلتى ، ولكنه عاش حياته كلها فى فرنسا . وجمال  
شانسوتانه ، وصفاتها من دلائل شكل كامل الاستيفاء . فهى تتألف من  
أقسام محددة المعالم ، توحى من حين لآخر بوجود بناء شكلى يمكن وصفه  
بالرموز ١ - ب - ١ . كما ان الموسيقى عندما يعيد عرض أى قسم بأمانة ،  
يبدو وكأنه قد اتبع شكل « الروندو » رغم عدم تماثل المادة اللحنية . ولعل  
كلود لوجين ( ١٥٢٨ - ١٦٠٠ ) موسيقى البلاط عند الملك هو أبرز موسيقى  
فرنسى فى النصف الثانى من القرن ، ومن انصار « الشعر الموزون » الذى  
نادى به « باييف » . تميز أسلوبه بشدة حيويته وبالمعية صيغته الخطابية  
والحانه خلاصة لنضارتها . ولكن هناك تحولا فى الروح قد كشف عن نفسه  
فى الكثير من أعمال هذا الشاعر الموسيقى الممتاز . فلقد أظهر فى لحنه الذى  
وضعه لقصيدة رونسار : « الربيع » - وأقترب فى أسلوبها بعض الشيء من  
أسلوب فيكى - ميلا الى اتباع أسلوب الموتيت الأكثر وقارا . وعلى الرغم من  
غزارة ما عنده من كونترا بانط الا انه كثيرا ما يجنح الى الرتابة ، وبخاصة  
عندما يؤثر التأليف لأكثر من سطور أربعة . فلقد اتجه الى التأليف حتى لثمانية  
سطور لحنية ، وهذا أمر غير مألوف فى الشانسون . وينزع عندما يفعل ذلك  
الى الرجوع الى الحيل الكونترابنطية ذات الطابع التقليدى ، وبذلك ازداد



الجانب الشكلى فى اسلوبه . أن ظهور مثل هذه الميول فى عمل هذا الموسيقى الموهوب الى حد بعيد يمكن ان يعزى الى قرابته بالهجنوت ( البروتستانت الفرنسية ) واعتناق معتقدات باييف التى بدت بالضرورة أقرب الى سيطرة ضيقة بالنسبة لهذا الموسيقى الرشيق المتألق بطبعه . و « بيير سيرتون » ( مات ١٥٧٢ ) من ملحنى الشانسون أيضا ، الفياضين بالحيوية من أبناء المدرسة القديمة ، وأهميته كمؤلف لموسيقى الكنيسة ليست أقل شأنًا .

بقى بعد ذلك ملحنان هاما آخران للشانسون : جاك موديه ( ١٥٥٧ - ١٦٢٧ - أحد أنصار باييف المتحمسين ، ومبدع الكثير من الشانسونات « الموزونة » ذات الاربعة سطور لحنية ، ورولان دى لاسوس ، الذى اكتمل فى شانسوناته بحق تطور هذا الشكل الموسيقى الرائع . جاء موديه بأمثلة عديدة للموسيقى المعتمدة على « الشعر الموزون » . وما يمكن ان يقال عن مثل هذه الموسيقى قليل نسبيا . فما قد يقال عن أى مقطوعة من المقطوعات ينطبق على خير وجه على باقى المقطوعات لتمائل طبيعة شكل هذا الشعر . تألفت أمثلة موديه فى الأغلب من شانسونات قصيرة ذات تألفات بسيطة لا تختلف عن الكورالات اللوترية الباكرا . وتزود لاسوس بفضائل تعدد جوانبه واتساع تجربته فى مختلف الاشكال بحرفية ساعدته على التعبير بمهارة وبراعة عن نفسه فى أى اسلوب ، فكان قادرا على اتباع الاسلوب الفرنسى المميز لجانكان بكل ما فيه من « تكلف » ، أو اتباع اسلوب « غالى » واضح على غرار سيرتون مثلا . وبالرغم من تنوع النبر بلا حد فى شانسوناته فان موسيقاه قد تكيفت على خير وجه مع النص . ولكنها لم تتجه للوصف بتاتا بالمعنى الذى فهمه جانكان . ربما بدا من العسير ، ان لم يكن مستحيلا العثور على أية هفوة فى شانسونات لاسوس ، وستظل تاجا يتوج هامة شانسونات عهد النهضة . على أنه من المستطاع اكتشاف شىء من الانعزال أو من السخرية فى هذه المؤلفات قد عبر عنها بطريقة بارعة للغاية . فمن حين لآخر نصادف حواشى منمنمة تضاف الى الشانسونات المكتملة أو انحرافا مفاجئا الى التعقيد البوليفونى ، وانما فى سلاسة لم تؤثر على روح الاسلوب السائد ، أو تعرضه لأى تشويه . وربما اكتشف لأول وهلة مثل هذه الاشياء شيئا من السخرية اللاذعة . ويذكرنا هذا ببخ ، الذى عرف بعدم ميله للتظاهر ، وبمرونته ، وكان يلجأ من حين لآخر لموضوع من الفوجة أو غيره من الألحان التى القها موسيقيون أقل منه مكانه ، ويصنع منها مؤلفا هائلا ، وكأنه يرغب فى كشف ما فى هذا اللحن من امكانات كامنة .

لو قارنا مبدعات آخر شانسونات النهضة بشانسونات العصر السالف ، نستطيع القول بكل اطمئنان بان الشانسون قد ازدادت تعقدا ، كما فقدت بتأثير

الموتيت والمادريجال ( التي ساعدت في خلقه ) النضارة والتلقائية اللازمين لها كشكل فنى فريد . ومما يثير الاهتمام تفوق المادريجال فى هذا العهد على الشانسون الى حد بعيد ، وتراجع الفرنسيون - الذين تعلم منهم الايطاليون والانجليز - الى الوراء ، بعد انتشار الاشكال الايطالية والانجليزية . ورغم الشعبية الكبرى لهذه الاشكال الايطالية والانجليزية الا أنه قد بقى ميدان آخر فى الموسيقى الفرنسية ، تميز بخصيه واثارته للاهتمام ، ولم يزح الستار عن جانب كبير منه .

### الهجنوت وموسيقاهم

ظهرت البروتستانتية فى فرنسا فى وقت مبكر من القرن السادس عشر ، وزودتها المعتقدات اللوترية بقوة دافعة كبيرة ، ولاقت اضطهادا مباشرا لم يحل دون حدوثه التسامح النسبى لفرانسوا الاول ، وتزعم اخته مرجريت أميرة ناغار للحركة البروتستانتية ، ورعايتها لها . واشتد الاضطهاد بعد ازدياد عدد الهجنوت ، ولكن بمجئ سنة ١٥٠٩ ، ازداد عددهم بقدر كاف سمح لهم بعقد حفل قومى ، قام بتشديد كنيسة تؤمن بالكالفينية ، وحكومة « مشيخية » . ونجح الهجنوت رغم التفاوت السأحق بفضل وحدتهم . ولا جدال فى أن ما تعرض له الهجنوت من اضطهاد بلا شفقة ولا رحمة انما يرجع الى حد كبير الى كفاءة تنظيمهم الذى جعلهم موضع تهديد سياسى للتاج ، ويؤيد ذلك الاتهامات المتبادلة بين البابا بولس الثالث والملك فرانسوا الاول حول شدة القسوة فى معاملة البروتستانت .

وساعدت على تدعيم دعوى الاصلاح الدينى فى فرنسا الالمان التى وضعها « كليمان مارو » لترجمات المزامير ، وقامت بدور فاق أى دور آخر ، فلم تلق فى هذا البلد الترجمات الدارجة للكتب المقدسة أى اكتراث . وتمشيا مع الروح الهيومانية استمر تفضيل الشعر على النثر ، حتى فى أبعد الموضوعات توافقا معه .

سيطرت على موسيقى البروتستانتية الفرنسية ، روح زعيمها . ويذكرنا هذا الموقف بدور لوتر فى الكنيسة البروتستانتية الجرمانية . لم يكن جان كالفان ( ١٥٠٩ - ١٥٦٤ ) ميالا للموسيقى . ان أدرك أباء الكنيسة أن الموسيقى « فى حالة ممارستها ممارسة صحيحة تساعد على الترويح عن النفس ، ولكنها تؤدي أيضا الى النزوة والشهوة ... » . وعلينا أن نحذر مما تهيتوه من فرص لانفلات العيار والانحلال ، أو التخثت بتأثير ما فيها من متع فوضوية . ان روح القديس أغسطين والبابا جريجوار هى التى تتحدث من

خلال هذه الكلمات ، أى نفس روح الورع الصارم واخلاص الايمان التى تسببت بصرامتها وجمودها فى شل ايطاليا لعدة قرون ، ولكن هذه الروح هى التى حالت دون مشاركة ايطاليا فيما حدث من تقدم موسيقى خصب فى عالم القوطية . واثارت قسوة اتباع كالفان موجة من الاستنكار . وبمضى الزمان تعدل الكثير من معتقداته تعديلا جوهريا . ولم تعد تؤمن بآراء كالفان بحذافيرها حتى الكنائس التى اتبعته واتبعت عقيدته . على أنه من غير المستطاع الشك فى اخلاصه وحماسه . ولذهبه قيمة عظيمة فى تاريخ الفكر المسيحى ، ومع هذا فمن الجدير بالذكر الا يحدث أى تفوق موسيقى فى البلدان التى رحبت بالعقيدة الكالفينية كاسكتلندة ، حيث غرس جون نوكس هذه المبادئ ، وكذلك فى بعض اجزاء من هولاندة وسويسرا وولايات نيو انجلند بعد ان استقرت هذه المبادئ فى حياتهم ، أما فى فرنسا حيث ظل الهجنوت اقلية صغرى ، وانجلترا التى اضطر البيورتنان فيها الى التنحى عن زعمائهم ، فقد سارت الامور فى طريق مختلف ، ولكن الثقافة الموسيقية لاتباع لوتر قد وقفت دائما موقفا غريبا متبابنا مع الاتجاه المتزمت الذى عادى الموسيقى فى اجزاء من انجلترا والمانيا وويلز وشكوتلانده وبعض اجزاء من سويسرا والمانيا . وأما أنه من غير المستطاع اخفاء حب الشعب الراسخ للموسيقى فأمر يمكن تبينه من الاغاني الفولكلورية فى كل هذه البلدان ، وحتى عند الاسكتلنديين اقل الناس ميلا للافصح عما فى وجدانهم ، فلقد انتجوا عددا وفيرا منها . وكان فنههم الموسيقى اما جاء فى مرتبة أدنى من فن البلدان المحيطة ، أو اخفق اخفاقا تاما فى النهوض .

بعد ابعاد كالفان من جنيف ، اختار ستراسبورج مقاما له ( ١٥٣٨ ) وقرر مجاراة المثل اللوترى ، فاختر بعض المزامير لشعائر كنيسة ، وعلى الرغم من وجود تشابه بين نوايا المصلح الدينى السويسرى ، ونوايا لوتر الا أن نتائج أعماله قد جاءت متعارضة على طول الخط مع نظرة المصلح الجرمانى الى الموسيقى . وكان قد بدأ الابتعاد عن النظرة اللوترية الى الموسيقى فى الكنيسة البروتستانتية بأولريخ تسفنجلى ( ١٤٨٤ - ١٥٢١ ) ، مع أن هذا المصلح السويسرى كان شاعرا وموسيقيًا . واتخذ الاتجاه طابع العداء القاطع عند كالفان الذى تعمد التخلّى عن التقاليد الموسيقية التى تمسك لوتر بالمحافظة عليها . تعمد اذن كالفان قطع الروابط التى تربط بين موسيقى الكنيسة والفن ، وبالح فى التركيز على الجوانب الاخلاقية فى الحركة مما هدد باخماد جذوة الاغنية الشعبية الفولكلورية التى كان لها تأثير بعيد على الموسيقى البروتستانتية الباكرة . وطبقت على الموسيقى الشعائر الصارمة الهادفة الى البساطة عند كالفان ، وكذلك التشدد الذى اتبعه رجال الدين فى فرض قواعد الاخلاق ، بل وبعض التعاليم الخاصة بتحريم البذخ فى اللبس



وطرق عيش المواطنين • والقى فى السجن بلويس بورجوا الموسيقى المسالم.  
الوديع ، لانه عدل نغمات بعض المزامير « دون اذن » بعد ان خدم مجلس مدينة-  
جنيف الشحيح بلا مقابل •

واجهت الكالفنيون ، وهم خاضعون لهذه الظروف مشكلة ابداع موسيقى.  
تمثلهم وفقا لهذه الاتجاهات • ورجع كالفان الى الموسيقيين البروتستانت  
لتلحين المزامير ، ولكنه رأى وجوب الاكتفاء بغناء الالحان البوليفونية للكتاب.  
المقدس فى البيوت ، أى فى محيط عائلى ، وفى نطاق الاصدقاء ، لغاية التهذيب.  
والتسبيح بحمد الله • وعند التعرض لموسيقى شعائر العبادة فى الطقوس  
الدينية فى الكنيسة رفض السماح بأى شىء أكثر من ترتيل بعض الغناء  
الجماعى البسيط • وألف الموسيقيون الذين عملوا فى ظل هذه العقائد الجمالية.  
الطقوسية الصارمة هارمونيات بسيطة لنغمات المزامير بدت باهتة اقرب للغاية.  
العملية منها للفن • ومع هذا فقد نهضت الموسيقى البروتستانتية الفرنسية  
« التى رثى اقتصارها على البيوت » ، وسرعان ما ظهر فيها نظير وقود  
للموتيت البوليفونى ، واستعمل الكونترابنط فيها بمهارة كبيرة وفهم • ويصح  
فى الواقع وصف الحان المزامير الاكثر اتقاناً « لكلود جوديميل » و « جال.  
مودويه » بأنها موتيتات كبيرة اعتمدت على ترجمات فرنسية للمزامير •

نشر كليمان مارو ثلاثين مزمارة فى جنيف ( ١٥٤٢ ) وأتبعها بمجموعة  
أخرى مؤلفة من خمسين مزمورا مع تمهيد لكالفان ، صرح فيه بإمكان  
استخدام الاغاني فى حالة تزويدها بالحن معتدلة « حتى فى الكنيسة » •  
وواصل العمل بعد وفاة مارو ، تيودور بيز Bèze ( ١٥٥١ - ١٥٦٢ )  
الهيوماني العالم ، والمدافع الرئيسى عن كل جموع الاصلاح الدينى فى فرنسا،  
وبدأت الحان المزامير فى الظهور • واشترك من بين الموسيقيين الاساسيين  
فى هذا العمل : لويس بورجوا ( ١٥١٩ حتى بعد ١٥٦١ ) مؤلف الكثير من  
النغمات لمزامير جنيف • وكلود جوديميل ( ١٥٠٥ - ١٥٧٢ ) الذى قتل  
بقطاعة فى مذبح الهجنوت فى ليون ٢٧ أغسطس سنة ١٥٧٢ • وكان جوديميل  
قد انضم - وهو موسيقى قدير حسن التدريب - الى صفوف الهجنوت بعد أن  
ألف عددا من القداسات والشانسونات ، وتوافر له حسن استعداد ساعده  
على تزويد المزامير بالموسيقى • وفى سنة ١٥٦٦ ، ظهر من كتب مزامير  
جوديميل ثمانية أجزاء احتوت على الحان شامخة فى أسلوب الموتيت • ووضع  
جوديميل لحنين آخرين لمزامير مارو ، وبيز • وفى سنة ١٥٦٤ نشرها فى  
صورة مختصرة ، ووضع لها الحان موسيقية فى أسلوب الموتيت وانما بصورة.

معتدلة ثم نشر سنة ١٥٦٥ المزامير كاملة فى أسلوب شديد التبسيط ،  
لم تزد فيه الهارمونية عن أكثر من تألفات • وقصد بهذه المزامير ، التى روعيت  
فيها البساطة ، قيام جموع المصلين بغنائها •

أصبحت مزامير الهجنوت فى نصها والحانها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى  
البروتستانتية ، وأحدثت تأثيرا هائلا فى شتى أنحاء أوروبا البروتستانتية  
والمستعمرات الأمريكية • وظهر فى القرن السادس عشر وحده ما ينوف  
عن المائة طبعة فرنسية لهذه المزامير ، وسرعان ما شعر العالم اللوترى  
بالأثر القوى لهذا الفكر الموسيقى الذى لم يعبر عن روح الكتاب المقدس فحسب ،  
ولكنه التزم معناه الحرفى أيضا ، وبذلك عمد الى تقييد نوع الموسيقى الذى  
نادى به لوتر ، بل واتجه الى الاعتراض عليه فابتعد بذلك عن أى مقاصد  
فنية • ولا تكمن أهمية المزامير فى الحانها التى أصبحت موضع اعتزاز مختلف  
الطوائف البروتستانتية التى تنظر اليها نظرة تقدير ، بقدر أثرها المقتنع  
المتسلط ، وما استحدثته من اتجاه وأسلوب وطريقة فى التلحين • وبدافع هذا  
التأثير ، عاد رجال اللاهوت الى الاصرار والالاحاح لاستعمال اللغة الدارجة  
والتركيز عليها ، واشتركوا مع الموسيقيين فى الابتعاد عن نظرة لوتر الجمالية  
الفنية التى بدت خطرة فى نظرهم ، لأنها قد تؤدى الى الانصراف عن روح  
الورع والاخلاص • والنتيجة الخالدة لهذه الرجعى الى الاتجاه الاغسطينى  
هى الابتعاد عما يدعى بالحن « التنور » ورفعت نفمة الكورال من سطر التنور  
الأقرب الى الغموض ، ونقلت الى السطر العلوى أو السوبرانو • ونشر  
«لوكاس أو زياندر» ( ١٥٣٤ - ١٦٠٤ ) واعظ البلاط فى فورتمبرج ومن المتعددي  
الجوانب ذوى الثقافات العالية أول كتاب Fifty Spiritual Songs Psalms  
( ١٥٨٦ ) ، وفيه تم تنفيذ القاعدة الجديدة بطريقة منهجية • وبعد نشر هذا  
الكتاب ، وصلنا الى مرحلة جديدة فى تقدم الكنيسة : النظر الى المميزات  
والقيم الفنية كأشياء متعارضة مع مطالب الدين ، فبدت الاغاني البروتستانتية  
الجديدة الشبيهة بالتراويل فى بساطتها وصرامتها أشبه بموسيقى المناسبات  
Gebrauchsmusik التى لايراعى فيها غير جانب ما ينفع جموع المصلين ،  
ورفض فيها أى عون من دوائر الفن • وقدر لهذا الاتجاه الجديد الذى قد يبدو  
جديبا كريها ، ان ينتج فنا عظيما بمجرد فتور ما فيه من عداء أوائل الكالفنيين  
لعالم الفن ، وان كان التقدم لم يبلغ غايته فى البلد الذى نشأ فيه •

### أسبانيا وموسيقاها أبان عصر النهضة

لم تتوحد أسبانيا ، وتصبح دولة الا فى وقت متأخر نسبيا ( فى القرن  
الخامس عشر ) ، وبذلك كانت أكثر بلدان العالم الكاثوليكي اتصافا بالروح

الوسيط ، وتشبثا بالكاثوليكية . كانت الكنيسة تتذكر دائما ما بينها وبين الدول الاسلامية والمجاورة من أوجه خلاف ، وحثها ذلك على زيادة اليقظة والحرص على الوحدة أكثر من كنائس البلدان الأخرى . وملاؤها الحرب الصليبية ضد غرناطة ( العربية ) من جديد بحماس واضح ، ولم تشارك الكنيسة في رسالتها نحو أوروبا الا بعد طرد العرب سنة ١٤٩٣ ، وكانت قبل ذلك الحين تعيش في عزلة . والكنيسة الاسبانية قومية المنزع ، وان اتصفت بكاثوليكيته الصميمة ، فلم تتأثر بحركة « النهضة » الا قليلا ، وتكاد الا تكون قد تأثرت بحركة الاصلاح الديني ( البروتستانتى ) . وساعد على احتفاظها بسلطان الكنيسة الوسيطة صراعها مع الاسلام ، واستقامة تعاليمها المعتمدة على التعاليم ( السكولائية ) والاخلاقية ، وتنظيمها المثالى ، وتشبعها الكامل بالروح الصوفية ، وعزلتها . ثم جاء الهابسبورج بفرسانهم فأرتفعت شبه الجزيرة الايبيرية الى مصاف القوى العالمية ، ولكن طموحها قد ظل مشبع بالعاطفة الكاثوليكية ، وسلح هذا البلد وهذا الجو البابا بسلطان سياسى هائل تمثل في شخصيتى شارلكان وفيليب الثانى ، واجناتىوس لويولا القوة المحركة للنشاط الكاثولىكى . وذابت القومية الاسبانية فى الروح العالمية لروما ، واسفر ذلك عن ظهور مثل الحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتى . هذا هو سبب عدم امكان فصل الحضارة الاسبانية عن الكنيسة ، وبذلك يتحتم معرفة الكنيسة الاسبانية قبل التعرف الى فن اسبانيا وادبها .

ادى التنوع الشديد فى خليط اجناس اسبانيا المؤلف من ايبيريين وكلتيين وبشكونسيين وقوطيين وعرب وبرابرة الى صبغ القومية الاسبانية بصبغة غريبة جعلتها مختلفة عن باقى الامم الرومانية . وربما امكن رد قسوة الخلق الاسبانى الى غلبة العاطفة على الارادة . وقد تمثل هذا فى محاكم التفتيش والافتتان بمصارعة الثيران . ومن المقومات التى ساعدت على ظهور حضارة يتعذر وصفها زهد الاسبانى ، وشدة تعلقه - الصارم بالتقاليد ، ومثابرتة على خدمة الكنيسة ، اعتمادا على روح صهرتها الصراعات التى دامت قرونا طويلة مع الغزاة الافريقيين ، وزاد من صلابتها الحرارة اللافة لارض قسطالة الوعرة .

وساعد الايمان الذى لايتزعزع بالتقاليد والاعجاب بروح الشجاعة والارستقراطية التى غمر بها فرسان الاقطاع البلاد على ظهور شعور بالزهو ، واحساس ارستقراطى بقيمة المظهر والشكل ، وسمو فى الحديث ، والتحليق بالشعر الى افاق عالية ، وقدرة ملحوظة على البلاغة . كل هذه السمات واضحة فى كل مظهر من مظاهر الفن الاسبانى . ومع الاعتراف بتعذر انكار اثر المشرق ، الا انه لايصح اعتباره الدعامة الاساسية للحضارة الاسبانية . فالى جانب اتصاف الاسبان بالميل الى الزخرف المعروف عن المشرق ، فانهم قد



أنحازوا دائما للواقعية ، المقابلة للولع بالزخرف ، ومن السمات الإسبانية الاصلية الافتتان بالطبيعة الخالية من الحلية ، وشدة البأس ، والتحرر من كل وهم ، ولا يمكن مصادفة هذه السمات فى تكوين أى شعب رومانى آخر .

تشابهت اسبانيا مع المانيا فى بعدها عن الفن الكلاسيكى وعن الروح الخالصة للرينسانس . وبلغ الفن الأسبانى نضجه فى عصر الباروك ، فبرز فيه الفن القوطى المتأخر بغير خضوع لتأثير عصر النهضة ووساطته . كانت رسالة عصر النهضة ، مع تكرار ما قاله ميشليه بمثابة « كشف عن الانسان - decouverte de l'homme » وان كان ما تحقق اكتشافه فيها هو موطن روح الانسان ، لا الروح ذاتها . وعثر الباروك على روحه ، واكتشف انها روح خلقت للمعاناة . كان الانسان فى عصر النهضة يقول وهو يتسم : نحن نحيا Vivamus ، وأما انسان عهد الباروك ، فكان يقول memento mori « تذكر أنك ستموت » لم ينطق أى شعب من الشعوب بهذه الكلمات بحماسة وحرارة مماثلة للأسبان . وبهرت معضلات الاخرة الابدية الأبيريين ، وأشعرتهم فكرة القدر بالقشعريرة . وكم هناك من اختلاف بينهم وبين الايطاليين . فلقد اتسم ، حتى قديسيهم ، بالتحرر والتعاطف على هذا العالم والعلم بأحواله ، ومعرفة متع الارض ، وعدم الاستخفاف بها . تفسر هذه الخصائص القومية لماذا قدر لاطاليا مناصرة النهضة تاركة اسبانيا - حيث كان كل شىء غارقا فى دنيا الكنيسة - لعالم الفانتازيا والانفعال والفخامة الماثورة عن الباروك .

يصعب القول بأنه قد تم كشف النقاب عن الموسيقى الإسبانية فى العصر الوسيط وعصر النهضة وبداية الباروك . كما ان موسيقى الكنيسة - وبخاصة فى العصور الاولى - تكاد الا تكون معروفة على الاطلاق بسبب عدم نشرها . ومع هذا فلا بد ان تكون الحياة الموسيقية فى اسبانيا قد تميزت بخصوبتها الفذة ، فقد شاعت الاتصالات الموسيقية الحية بين قشطالة وقatalونيا وارجون وبين فرنسا والفلاندرز وايطاليا . وفى هذا المقام ، يمكن القول بأن تأثير الموسيقى بعصر النهضة قد فاق تأثير الفنون التشكيلية بها ، وبأن بقدر يمكن تقديره . وقام « الفونسو الشهم » ( ١٣٩٦ - ١٤٥٨ ) ملك اراجون وفاتح نابلى والنصير المتحمس للفنون والآداب بالكثير لزيادة تأثير النهضة ، فلقد أوصى عند وفاته بنابلى لابنه فرد يناند ، وباراجون لاختيه خوان الثانى وبذلك استمر الاتصال بين البلدين ، فاشترك كثيرون من الاسبان فى كورس الكنيسة البابوية ، كما خدم بعضهم فى بلاط سفورزا بميلانو . وتوثقت الصلة بين البلدان الواطئة واسبانيا حتى قبل عهد الوصاية .

وانحدرت من « الشانسون دي جست » cantar de geste  
عند الاسبان الرومانسات ، ويغنيها المنستريل والادباتية المتجولون . وتعتمد  
على نغمات بسيطة تدعى « بالتوناداس » وتشغل هذه الرومانسات مكانة  
ربما فاقت في أهميتها مكانة المادريجال في ايطاليا . ووضع موسيقيو العود  
الاسبان تنويعات « للتوناداس » التي كانت تصحب أداء الرومانسات ، وورث  
المسرح الاسباني حكاياته المدهشة ، واشجانه السامية ومساجلاته الملحمية  
المتعددة المشاعر ، بالوانها الليريكية النابضة من هذه الرومانسات العريقة  
التي عكست كل ملامح الخلق القومي لاسبانيا ، وروحها الأدبية . وكما انتقلت  
روح الرومانسات الى جو المسرح القومي في المستقبل ، مهد « ديوان الحب  
الصادق Libre de Buen Amor » للشاعر خوان رويت ( ١٢٨٣ - ١٣٥٠ ) -  
من أروع الحوليات في الادب العالي - للادب الواقعي العظيم الذي ظهر في  
القرون التالية في قصص الافاقين والمتشردين . فلقد ظهر في هذه القصص ،  
وفي أنقى المظاهر الظرف الاسباني والفن الاسباني لتصوير الشخصيات ،  
وزودت الاشجان والروح الارستقراطية الشجية ولهجة الافاقين المنبوذين  
والحكايات التي كثيرا ما اتجهت الى الفحش ، الكوميديا البطولية  
بمورد عذب .

والى جانب الاشكال الأصلية في الشعر الاسباني - وخصوصا الكانشيوروس ،  
أو مجموعات الرومانسات والاغاني الأخرى ، علينا ان نضيف من الآن فصاعدا  
شعر البلاط المزدهر ، بتصنعه وتكلفه ، الذي ارتقى بتأثير النهضة الإيطالية .  
لم يكن « البتراركيون » الاسبان أقل شأنًا من أقرانهم الايطاليين ، ومثل  
رنين الشعر الساخر ، وموسيقى اشعارهم قمة الجمال التي تستطيع أى لغة  
بلوغها . واستمرت الرومانسات الأصلية في البقاء ، ولكن ما ان هل الثلث  
الأخير من القرن السادس عشر حتى تحقق انتصار مدرسة الاسلوب  
الايطالي Itàlico modo ، فعكف رهب من الشعراء على إعادة صياغة  
الرومانسات القديمة ، وتأليف رومانسات جديدة ، واحتل المسرح مكانة  
الرومانس في العصر السالف ، وكشفت العبقرية الاسبانية عن نفسها - هنا  
وفي القصص - عن أعظم قدر من الفحولة والاصالة ، وعبرت عن كل مالدى  
الشعب الاسباني من مشاعر وتطلعات . على ان المسرح ينقلنا بالفعل الى  
أكثر الميادين تمثيلا للباروك .

وانتج هذا العصر الشعري الرائع موسيقى عكست باخلاص الروح التي  
تشبع بها الشعراء . وتعرفنا الرومانسات والصونيت والفيلانيكيكوس ( التي  
نشرها فرانيسكو آثنخو باربييري عام ١٩٨٠ بعنوان Concionero Musical

de los Siglos XV-XVI مقدار ما في هذه القرون من خصب ابداعي موسيقى يشير الدهشة . فمن الاربعمائة والخمسين المقطوعة المؤلفة لثلاثة سطور لحنية أو أربعة ثمانية وستون من تأليف الشاعر الكبير خوان دي انثينا ( ١٤٦٩ ١٥٣٤ ) . ومن الطريف ان يستخدم هذا الشاعر مصطلح arte de Trodar عند كلامه عن حالة الفن الشعري في اسبانيا . وهكذا رجع للظهور تقليد التروبادور القديم في الجمع بين الشعر والموسيقى ، واشتغال الشاعر بتأليف الموسيقى - أو هي ظلت على قيد الحياة فيما يحتمل - في هذه البالدات والاغاني ، التي تميزت بشدة اخلاصها وحرارة مشاعرها . ورفعت من شأن اسبانيا ووضعتها في مصاف الأمم الموسيقية الرائدة في عصر النهضة الاغاني القليلة المصحوبة بالعود التي ألفها أعظم المغنين وعازفي العود في النصف الأول من القرن السادس : دون لويس ميلان ، ولويس دي نارفليت ، والونثودى مودارا ، وبيجيل دي فونيانا - وهي الآن ميسورة في طبقات حديثة تكشف عن فن موسيقى فائق السمو والصقل .

كانت الموسيقى الغنائية الدنيوية على قدر كبير من التقدم ، وتمارس في سائر انحاء اسبانيا . أما موسيقى الآلات الخاصة بالعود وآلات لوحات المفاتيح ، فلم تتصف بالامتياز - كما رأينا - الا في أفضل مؤلفات عظماء موسيقي عصر النهضة . ولو تم الكشف عن النفائس الموسيقية لاسبانيا وقام بنشرها علماء من طراز « بدريل » اوانخليث لاحتاج حينئذ التاريخ الموسيقى لعصر النهضة الى قدر كبير من المراجعة .

سبق ان تحدثنا عن العود الاسباني ( الفويلا ) الاشبه بالجيتر ، ولقد اتخذ مكانه في القرن السادس عشر بين الآلات الرئيسية لفن الموسيقى ، وأصبح من المفضلات في دوائر البلاط الارستقراطية . وخلال عشرات السنين الاولى من القرن ، قام عازفو « الفويلا » باعداد كل أنواع البوليفونية الغنائية المعقدة لاولياء نعمتهم من الارستقراطية ، ولجأوا فيما بعد في سبيل الترفيه عنهم ، الى جمع الاغاني الشعبية والبالادات والموسيقى الراقصة ، ثم قاموا باعدادها لآلة ( الفويلا ) وأول مؤلف لكتاب معتمد على طريقة « الجداول » ومطبوع في اسبانيا هو « دون لويس ميلان » ويدعى كتابه « بالمايسترو » وظهر سنة ١٥٣٥ ، وكتب - فيما يحتمل - لتيسير تعلم آلة موسيقية أصبحت من مستلزمات الاسر الكريمة . ونشر لويس نارفيث بعد ذلك بسنوات ثلاثة مجلدات تتبع طريقة « الجداول » ، احتوت على اعدادات لاعمال غنائية من تأليف جوسكار وجومبير وغيرهم من مشاهير الموسيقيين من اُجانب واسبان ، بالاضافة الى موسيقى فولكلورية اسبانية .



وبرز من بين هؤلاء الموسيقيين ، ميغيل فوينيانا « . ولا يقتصر ما يثبني من كتابه Orphenic Lyra ( ١٥٥٤ ) على ما حدث من تقدم ملحوظ في الصنعة الموسيقية منذ ظهور كتاب « المايسترو » . فهو يدل أيضا على حدوث ادراك للاستلوب الصحيح للآلات ، وهذا يسترعى الانتباه بالنسبة لذلك العصر . اسأ « فانتازيات » فوينيانا ، فلا يمكن أن يبدعها الا أحد جهابذة العزف من القادرين على ابتكار موسيقاهم التعبيرية الجريئة في أسلوب يعد أكمل لغة لهذه الآلة . لا أثر في هذه المنجزات لطابع موسيقى المناسبات Gebrauchsmusik ، الذي عرف عما عاصرها من اعمال ، لم يكن هناك ما يدعو لوجود العنوان الثانوى المعتاد الذى قصد به تعريف العازفين والمغنين « بصلاحية هذا العمل للغناء أو العزف » . فلقد اعتمدت الموسيقى في تأليفها على أسلوب رائع التمثيل للآلات .

كان آخر عمل ألف خصيصا للفويلا من تأليف « استبان داسا » ، ونشر سنة ١٥٧٦ ، بعده بدأت الآلة الارستقراطية تشيع وتنتشر بين الشعب الى أن حلت الجيتار محلها فى نهاية الأمر .

منذ جيل ، لم يكن يعرف عن التاريخ الباكر لموسيقى لوحات المفاتيح أكثر من نزر يسير . ولم يحدث أى اهتمام بمؤلفى موسيقى الأرغن والهاربسيكورد من الأسباب . وصحب اجماع الكتاب على الشناء على موسيقى هذه الآلات ، افتقار يكاد يكون تاما لأى معلومات عن طبيعتها ومبدعاتها . ومن أعظم ما أنجزه أوتو كنكلدى قيامه بسد هذه الثغرة ، فلقد فتح كتابه Orgel und klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts ( لايبزج ١٩١٠ ) بابا جديدا من أبواب معرفتنا بموسيقى النهضة ، وعرفنا هذا الكتاب الدال على غزارة العلم والبحث الدؤوب بعدى امتياز موسيقى الآلات الاسبانية في منتصف القرن السادس عشر . فلقد اشدت الاهتمام بموسيقى الأرغن والهاربسيكورد الى حد نشر مؤلفات تعليمية لتعريف الموسيقيين طريق بلوغ الكمال في حرفة آلتهم ، واساليب التأليف لها . ومن بين هذه المؤلفات Declaración de Instrumentos Musicales ( ١٥٥٥ ) لخوان برمودو وكتاب Arte de Taner Fantasio ( ١٥٦٥ ) - الذى اكتمل قبل ذلك بعشر سنوات - لتوماس دى سانكتا ماريّا . ونحن نعتمد على هذه الكتب كمراجع أساسية لدراسة موسيقى لوحات المفاتيح ، وموسيقى آلات العصر بوجه عام . لم يقتصر هؤلاء المؤلفون - وبخاصة سانكتا ماريّا - على الحديث عن القواعد والاصول ، ولكنهم استشهدوا بعدد وفير من الأمثلة لتصوير مبادئهم ، ومن هنا قاموا بتزويدنا بمختارات ممقازة لموسيقى الآلات الاسبانية في القرن السادس عشر . وطابقت أغلب القوالب الموسيقية عند الاسبان الأنواع الايطالية من موسيقى الآلات ، ولكن « الديفرنسياس » : الفراغ

الذى تميز به الأسبان قد تفوق في أسلوبه المزخرف اللامع ، وفي ذكاء تحويلاته ، كما ان ماعندهم من « ريشيركارى » ( تينتوس Tientos وفوجات ) قد كشف عن براعة وعمق ، بالاضافة الى نظرة مستحدثة الى المقامية ، مما يرفعهم فوق عامة معاصريهم .

اعظم ممثل لهذا الفن هو « انطونيو دى كابيثون » ( ١٥١٠ - ١٥٦٦ ) عازف الارغن والهاربسيكورد عند شارلكان وفيليب الثانى ( صاحب الاخير الى انجلترا والفلاندرز ) وفقد كابيثون ، كالكثيرين من مشاهير عازفى الارغن نعمة البصر منذ طفولته ، ومع هذا فلم تعقه هذه العاهة عن تأليف موسيقى للارغن ذات أصالة مذهلة لم تعرف قبله ، او بعد وفاته مباشرة على الاطلاق . وتكشف تنويعاته الرائعة ، و« فوجاته » الكروماتية الجريئة ، واعداداته الفطنة عن سمو فى اللحن والبوليفونية لن نقابله مرة أخرى حتى ظهور عظماء عازفى الارغن فى نهاية القرن ، ممن يصغرونه بعدة سنوات .

بدأ بعصر « فرديناند وايزابيللا » توسع اسبانيا فى الاستعمار ، وتحولها الى قوة عالمية ، كما يعد هذا العصر عهد ازدهار عظيم للفنون والآداب . توافر للبلاط الاسبانى المتألق موسيقيون وعازفون للارغن وكورس كنسى مميز وعازفون على الآلات و « منستريل » . وعلى خلاف العادة السائدة فى سائر انحاء القارة الاوروبية ، كان كل هؤلاء الموسيقيين من الوطنيين الاسبان المتمسكين بتقاليدهم الموسيقية المحلية . وظلوا على هذا النحو حتى بدأ نزوح الموسيقيين الفلمنكيين فى أعقاب زواج الأميرة خوانا على الارشيدوق فيليب الجميل دوق النمسا ( ١٤٩٦ ) الذى ورث عن أمه أرض بورجونيا . وعلى الرغم من أن الاسبان خلال العهد الذى اجتاح فيه الموسيقيون الفلمنكيون باقى القارة الاوروبية قد بدوا بمظهر المعتمدين على المواهب المحلية ، الا أن علينا أن نفترض درايتهم بموسيقى المدرستين البورجونية والفلمنكية ، ويدلنا على ذلك وجود مخطوطات فلمنكية من الثمانينات والتسعينات فى المكتبات الاسبانية . وبعد زيارات فيليب وزوجته، وضمت حاشيتهما كورس لامع تحت رئاسة موسيقيين ذائعى الصيت من أمثال بيير دى لارى والكسندر اجريكولا وانطونيو دى فيفيس وماريريانو دى أوتو - ازداد عدد الزوار الفلمنكيين . ومع هذا فقد كان التأثير الاسبانى الفلمنكى متبادلا ، ومن آيات ذلك تبادل الكورسين الامبراطوريين ابان حكم شارلكان أفضل اعمال الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين والاسبان .

ازدهرت الموسيقى فى بلاط فرديناند وايزابيللا . ومن بين الموسيقيين العديدين فى البلاط علينا ان نذكر خوان دى انشيتا ( ١٤٥٠ - ١٥٢٣ ) رئيس كورس دون خوان الابن الوحيد للملك والملكة . وعاصر انشيتا - أوكاد - جوسكان دى برييه ،

وكان من أبرز الموسيقيين الأسبان في العصر ، وترك لنا تراثا وفيرا من القداصات والموتيت وكذلك موسيقى شعبية . ويقف انشيتا في نهاية عصر زاهر من الفن القومى يدرسه الموسيقولوجيون الآن بشغف متزايد . وعلى الرغم من ان الموسيقى الفرنسية والبورجونية والايطالية قد استطاعت شق طريقها الى البلاد ، وقوبلت بالترحاب في قشطالة وارجون ، الا ان شعبيتها لم تحل دون ظهور فن وطنى ، خضعت فيه الموسيقى الوطنية خضوعا كاملا لغايات النص الشعري، وتفرق هذه الحقيقة بين الاغنية الاسبانية والاغنية الفرنسية الفلمنكية ، وتدل على انحدارها من بعيد من أصل بروفنسالى ومن أغاني التروبادور . والظاهر أن الموسيقيين الأسبان لم يستسيغوا مذاق حرفية الفلمنكيين البوليفونية ، وتعقيدها الجم ، لأنهم حاولوا اتباع البساطة في تصميماتهم ، وراعوا الاعتدال في استخدام الدقائق البوليفونية ، والاغنية الشعبية القشطالية هي التي تكمن وراء هذا الفن . وباقترابنا من نهاية القرن ١٥ بدأ الموقف يتغير . ولابد أن يكون الترحيب بأسلوب التأليف البورجوني والفرنسى الفلمنكى قد حدث في الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، لأن الموسيقيين من أمثال انشيتا كانوا متضلعين فيه بالفعل . . . وأخيرا عندما ندخل عصر التاريخ الأسباني السابق « لعصر الإصلاح » الأسباني فاننا نصادف موسيقيين ملمين الى درجة كبيرة من الكمال بالأسلوب الفرنسى الفلمنكى والأسلوب الايطالى الفلمنكى بحيث يتحتم علينا القول بانتمائهم هم والمؤلفين الآخرين الى ما يدعى « بمدرسة روما » . تعتمد شهرة الموسيقى الاسبانية على هؤلاء الموسيقيين الذين نشطوا في روما ، واحتضنوا - بقدر سماح تعصبهم العنصرى - المثل البالسترينية . وعلى هذا فلو أردنا معرفة كيف كان حال الأسلوب الأسباني المميز في القرن السادس عشر ، علينا أن نتجه الى أعمال الموسيقيين الأقل شهرة من هؤلاء ممن عملوا في كاتدرائيات ملقة وأشبيلية وبرشلونة .

### الموسيقيون الكوراليون في المدرسة الاسبانية الفلمنكية

سواء تأملنا الموسيقيين الأسبان الذين عملوا في كاتدرائيات وطنهم أو الموسيقيين المشهورين العديدين المنحدرين من أصل أسباني ممن استطاع مصادفتهم في كل مراكز الفن الكبرى في روما وفيينا وبروكسل وناپلى . . الخ . . ، فاننا سنرى اشتراكهم جميعا في نفس مشاعر النشوة الروحانية ، ونفس الصرامة والرصانة ، ونفس شطحات الخيال الكاثوليكية الاسبانية التي تميز بها المصورون الأسبان في العصر ، ساعد الموقف السياسى ، وتكوين الامبراطورية بقدر كبير في انتشار الموسيقى الاسبانية ، وكذلك الفاتيكان بسياسته المتزايدة النشاط . وحظى الموسيقيون بالكثير من الاعجاب ، وازداد الاقبال عليهم في كل مكان من أوروبا



وأمریکا • وفرانشيسكو جوبريرو ( ١٥٢٨ - ١٥٩٩ ) واحد من الاساطين الذين امضوا حياتهم في اسبانيا فكان رئيسا للكورس في كاتدرائيات اشبيلية وملقا ، غير أن أعماله التي صادفت اعجابا كبيرا قد نشرت في فرنسا والفلاندرز وايطاليا ، وشعر جوبريرو سنة ١٥٨٨ باقتراب منيته ، وأعرب عن رغبته في الحج للدار المقدسة لأسباب عبر عنها بسذاجة وتقوى في مذكرات أسفاره المسماه El Via je de Jerusalem ونشرت فيما يقارب العشر طبعات في غضون القرنين السابع عشر والثامن عشر : « كنت ملزما بحكم مهنتي بتأليف كانزونات وفيلانكولات جديدة في كل عيد من أعياد الميلاد ، وفي كل مرة صادفت كلمة بيت لحم ازدادت رغبتي لزيارة الأرض المقدسة وأداء موسيقى هناك في صحبة الملائكة والرعاة الذين سيحضرون الحفلة الأولى » • واعتمدت مؤلفات عيد الميلاد التي ذكرها جوبريرو على نصوص اسبانية ، على غرار ما يحدث في الموسيقى الشعبية • في هذه « الفيلانسيكوس » ، ترك الموسيقيون الجادون لخيالهم العنان ، لأنها كانت مقطوعات درامية حقة تهدف الى تصوير الشخصيات الدرامية في اسطورة عيد الميلاد ، وتضمن الخليط المتعدد الالوان من الشخصيات التي وجدت مولد المسيح الى جانب الشخصيات التقليدية للرعاة والجنود والطلبة وعامة الشعب زنوجا وهنودا من أمريكا ، كثيرا ما كانوا يتكلمون بلغتهم الوطنية • ومن هنا انتهن المؤلف الموسيقى الفرصة وحاكى الأغاني الشعبية في مختلف المقاطعات والمستعمرات الاسبانية • هناك اسباني آخر ذو مكانة عالية تركز نشاطه في بلاده ، ولم يقدم على مغادرتها قط : خوان بوخول ( ١٥٧٢ - ١٦٢٣ ) • وهو موسيقى قطالوني ورئيس كورس « تراجوانا » و « سيراكوزه » و « برشلونة » ولولا دراسة القطالوني القدير الأب هيجيني انخليس الذي نشر عدة مجلدات ضخمة ضمن مشروع نشر طبعة كاملة لأعمال بوخول ، ما كان بوسعنا معرفة أى شئ عن هذا الموسيقى العظيم • وهو بلاشك مجرد واحد من الجهابذة الأسبان الذين استطاعوا تجديد أنفسهم ، ومن أرباب الأعمال المدفونة بمكتبات الكاتدرائيات والأديرة ، في انتظار أئمة البحث والتنقيب •

تضمنت جماعة المشايخين لروما من الأسبان العديد من الموسيقيين المرموقين : « بارتولومي اسكوبويدو » مات ١٥٦٣ وفرانشيسكو سوتو دى لانجا ( ١٥٣٩ - ١٦١٩ ) و « كريستوبال موراليس » ( ١٥٠٠ - ١٥٥٣ ) و « توماس لويس دى فيكتوريا » ( ١٥٤٠ - ١٦١١ ) • والأخيران أعظم اعلام البوليفونية الدينية الاسبانية الرومانية •

اتبع « موراليس » وتلميذه « فيكتوريا » في مؤلفاتهما أخلص الأساليب البوليفونية الفرنسية الفلمنكية ، كما تمثل في صورته الرومانية • والأسلوب هو نفس الأسلوب الكاثوليكي البوليفوني العالمى ، أما روحه فاسبانية • وتوهجت

موسيقاهما بالرؤى التى كانت تشع من المتصوفين ، بعد ان اكتشفا فى النص لحظات درامية قاما بتصويرها بموسيقى حريفة بغير ان يتخليا قط عن انطلاق الاسلوب البوليفونى لدرسة روما ، درس موراليس فى اشبيلية ، وتعلم وفقا للتعاليم الفرنسية الفلمنكية الخالصة . وتحتوى كتب الكورس فى كاتدرائية اشبيلية على العديد من الاعمال التى ألفها اعلام معروفون فى سائر الانحاء ، وما زالت هناك بعض مستنسخات من مخطوطات جوسكان محفوظة فى مكتبة كورس الكنيسة . ويدعم ظهور مؤلفات موراليس الاولى ضمن مجموعة للموتيت نشرها جومبير (١٥٤١) احتمال تقابل الموسيقيين عندما صاحب جومبير الامبراطور شارلكان فى زيارته لاسبيلية ١٥٢٦ . وفى سنة ١٥٣٥ قبل موراليس كمنشد فى كورس الكنيسة البابوية ، وضم هذا الكورس كثيرين من الاسبان . ومع هذا فلم يطل موراليس اقامته فى المدينة الخالدة ، كما يتبين لنا من ذكر اسمه بعد ذلك بفترة قصيرة ، فى عدة اماكن من اسبانيا . وأمضى ما بقى من حياته متنقلا من مكان لآخر ، ومن منصب لآخر حتى أعلن مجمع الاساقفة فى طليطلة عن « الفراغ الذى تركه موراليس بعد وفاته » فى ٧ اكتوبر سنة ١٥٥٣ .

كان هذا الموسيقى ، الذى عرف بالقلق والعناء ، من أعظم موسيقيي القرن . فهو يمثل أكثر من أى أسباني آخر جدية الفن الاسباني وسموه . لم تسقه الكونترابنطية الهائلة قط الى أية مغالاة . ومنجزاته كلها من قداسات وموتيتات ماجينفيكات وكذلك بعض مؤلفاته الدنيوية ، نماذج فى وضوح الفكرة والتعبير تكشف عن احساس نادر بالشاعرية الغنائية والجمال الكورالى .

ولد فيكتوريا فى قشطالة القديمة بابرشية اثيلا حوالى سنة ١٥٤٠ . والمعروف عن سنواته الاولى وتعليمه قليل ، ولكنه استفاد من منحه لفيليب الثانى ، وسافر سنة ١٥٦٠ الى روما حيث التحق بالكوليجيوم جيرمانيكوم وهى كلية يسوعية أنشأها لويولا . وتشير كل الدلائل الى أنه قد رسم قبل مبارحته لاسبانيا ، ولا بد أن يكون قد تلقى قدرا وافيا من التعليم الموسيقى وفقا للطريقة الفرنسية الفلمنكية قبل أن يتولى على التعاقب منصب رئيس الكورس فى كليته ثم فى كنيسة القديس أبولينير ، وتوثقت صلة فيكتوريا ببالسرينا اثناء اقامته بروما ، التى انقطعت بعد تعيينه شماسا للامبراطورة الأرملة ماريا ابنة الملك شارلكان وشقيقة فيليب الثانى ، فلما عاد الى وطنه شغل منصبا متواضعا : رئيس الكورس وعازف أرغن فى الدير الذى اشتهر بايوانه Descalzas Reales ، ولجوء الامبراطورة وابنتها الأميرة مرجريت عندما اعتزلا الحياة الدنيا . ولما اضطلع باعباء الشماسية أو شك على ترك الموسيقى للتفرغ الكامل للقسوسية ، ولكن الاحداث قد سارت على نحو آخر لحسن الحظ وكان هذا متوقعا ، فلقد اعترف فيكتوريا نفسه ، عندما

أهدى أحد مؤلفاته للبابا جريجورى الثالث عشر ، بانسياقه وراء حافظ لا شعورى للنهوض بالموسيقى الدينية . وبعد أن عين رئيسا للكورس فى روما ، ألف فى التو مجلدا من « الموتيت » أهداه الى الكاردينال تروشييس الخبير الكبير فى موسيقى الكنيسة وأشبين ياكوبوس دى كيرل . ويحتوى هذا المجلد على الموتيت المعروف « كم هو مجيد » Quans Gloriosum والموتيت الآخر أنتم أجمعين O Vos Omnes وينسب فى بعض المؤلفات الحديثة خطأ الى موراليس وتكشف هذه الموتيتات عن مدى قدرة الفنان الموسيقى الاسباني على التعبير . وبينما ألف بعض أقرانه من موسيقيى روما أعمالا كونترابنطية فنية مصقولة ، أظهر فيكتوريا قدرا كبيرا من حرارة المشاعر ، وعرف فى نفس الوقت بدافع الزهد عن استعراض البلاغة . واستمر بعد عودته الى اسبانيا فى نشر مؤلفاته التى كانت تظهر أحيانا بعد فترات انقطاع طويلة . ومن بين القداسات والموتيتات والمزامير مؤلفات عديدة ألقت لسته سطور لحنية أو ثمانية أو تسعة أو ربما لأثنى عشر سطرًا ، فيها مظاهر من الجلال والابهة الماثورين عن بداية الباروك ، بدت فى الكورسات الفينسية المزدوجة والثلاثية التى كانت مألوفة لموسيقيى روما .

فيكتوريا هو أول موسيقى يلحن كل تراتيل طقوس السنة ، وظهر هذا العمل الذى نشر بعنوان Hymni Totius Anni Secundum Santctae Romanae. Ecclesiae Consuetudinem

«تراتيل لكل مواسم السنة حسب نظام كنيسة روما» فى روما سنة ١٥٨١ . وماتت الامبراطورة ماريا فى مارس سنة ١٦٠٣ ، فالف تخليدا لذكراها قداسا جنائزيا ١٦٠٥ يعد تتوجا لفنه ، ومن أروع المؤلفات الكورالية فى التراث الموسيقى بأسره ، وسماه فيكتوريا نفسه بأغنية الوداع . والواقع أنه لم يؤلف أى شىء بعد ذلك ، وعندما اختطفه الموت فى ٢٧ أغسطس ١٦١١ كان يعمل شماسا لانفاننا مرجريت وعازفا لارغن الدير ، بعد تخليه عن وظيفة رئيس للكورس عقب وفاة الامبراطورة . لم تقف شهرة هذا القس المتقاعد عند أوروبا ، ولكنها امتدت الى المستعمرات الاسبانية فى امريكا ، كما يتبين من احدى الوثائق التى تحدثت عن هدية أرسلها اليه أحد المعجبين به فى عاصمة بيرو .

ولد فيكتوريا فى نفس المكان الذى ولدت فيه القديسة تريزا اليسوعية (١٥١٥ - ١٥٨٢) وتعد أبلغ مثل تجسمت فيه الروح الدينية الاسبانية ، وان كان التوافق فى مكان المولد لم يكن ذا دلالة رمزية فحسب . فلقد أثبت الفنان الموسيقى أنه من الرفاق الروحانيين للقديسة تريزا وللقديس يوحنا ديلاكروا ولويولا . لم يؤلف هذا القس الملهم ابن الكنيسة الجاد أى سطر من الموسيقى الدنيوية . ففى حين ألف بالاسترينا مجلدا أو مجلدين من المابريجالات الروحانية - كانت حقا بعيدة كل البعد عن الطابع الدنيوى، ولكنها لم تكن تستعمل للأغراض الطقوسية -



لم يعتمد فيكتوريا حتى على أى لحن ثابت «كانتوس فيرموس» من أصل دانيوى .  
والتشابه العام بين أسلوبه وأسلوب بالستريينا مثير للدهشة، بحيث يتعذر التفرقة  
بين الكثير من أعماله ومؤلفات موسيقى روما الكبير . على أنه إذا كان بعض  
المؤلفين قد ادعوا تأثير فيكتوريا بالستريينا ، فإن مثل هذا التأثير كان متبادلا على  
أية حال . فلقد كشف الأسلوب العاطفى الحار فى موتيتات بالستريينا التى ظهرت  
بعد سنة ١٥٨٤ عن علامات واضحة من هذا النور الروحانى الذى شمع من  
مبدعات صديقه الاسبانى ، وقرينه . ولو أمكن التجاوز عن السطور الكاملة من  
البوليفونية الكورالية والمؤثرات الأثيرية الصافية لحرفية المؤلفات الايطالية  
الفلمنكية التى اعتمد عليها هذان الموسيقيان فى التعبير ، فإننا سندرك أنهما كانا  
يعيشان فى عالمين مختلفين . فالإيطالى ابن روما غارق فى أحلام التبريكات والتقوى  
والرقعة حتى اقترب من المعنى السائد للجمال الروحى كما عبر عنه رافايل . أما  
الاسبانى، فقد تأثر بما توحىه آلام الصلب، وانفعل انفعالا حارا متوهجا كان يبدو  
مثيرا فى مشاعره الدرامية . وتشهد الحان فيكتوريا لبعض أجزاء من مشهد صلب  
المسيح ، وفقا للقديس متى والمتضمنة فى العمل المسمى

Officium, Hebdomadae Sanctae (١٥٨٥) بالقدرة الفذة على التعبير الدرامى  
فى المؤلفات الكورالية الخالصة ، ولو قورنت بشدة الانفعالات الروحية التى  
عززها الأسلوب البوليفونى المنطلق الذى ازداد طواعية بعد اتحاده بالمادريجال  
ستبدو موسيقى الأم القرن الثامن عشر - بما فى ذلك منجزات باخ مجرد اختلافات  
فى الشكل الخارجى .

لا ينتمى هذا الفن الى عصر النهضة الموسيقى فيكتوريا تنقلنا مثل المسرح  
الاسبانى والتصوير الاسبانى الى عالم الباروك ومشاعره ، فهو ليس عالم  
« مادونات » رافايل الوديعه ، ولكنه عالم وجوه الجريكو المستطيلة التى عجبها  
فيض الشعور الدينى .

### موسيقى إنجلترا فى عهد ما قبل أسرة تيودور

من المعروف ان العديد من الافكار السائدة فى أوروبا الحديثة قد انحدر من  
إنجلترا ، وكانت أول من اعترف بحرية الفرد : البدا الأساسى للمجتمع الحديث .  
وحظى بالاعجاب فى سائر الانحاء نظام الحكم فى إنجلترا وتقدمها الاجتماعى . بيت  
ان كل من اجمعوا بالثناء على خصال الانجليز ، قد اجمعوا بالمثل على انكار  
اتصافهم بأية قدرة على الابتكار الفنى .

ان ما يقال عن وجود ارتباط بين الاجداد الفنى، والطبيعة التجارية للمواطن  
الحديث أمر غير مستغرب . وظهرت هذه الحقيقة فى حالة الموسيقى واضحة فى

العصور الحديثة قلقت تسببت ضرورة خلق نفر من أصحاب المهارة لخدمة مصالح الكنيسة والحكومة في ظهور عقيدة اقتصادية تطالب « بمجتمع مؤلف من أفراد يعملون في خدمة الدين والاخلاق ، ويرون في جريهم وراء أعمالهم بأمانة وحماس أعظم خدمة يمكن أن تؤدي للكنيسة والدولة » . هذه الفكرة هي المثل الأعلى الذي حاول البروتستانت من رجال الدولة غرسه في الشعب الانجليزي ، ونجحوا في تحقيقها أفضل نجاح كما يتبين من عدم اعتراض أكثر من قلائل على تعاليمهم في بداية القرن السابع عشر . وبعد مخاطر رحلات البحث عن الذهب ، أو استعمار بقاع جديدة ونمو الصناعة الانجليزية ، والازدهار المذ للتجارة في أعقاب فقدان انفرس لسيطرتها ، والعلاقة الحية مع دول البحر المتوسط وبحر البلطيق تشبعوا بالاعتقاد بأنهم وجدوا لتزعم العالم . ووسط ما عاد من نفع من كشف جغرافية ، وحسابات التجار ، والبحارة ، ازدهر أدب رحيب مستلهم من الطبقة المتوسطة التي افتتنت به . ولم يمر وقت طويل حتى ظهرت آثار رد الفعل الذي أعقب هذا الاتجاه في عالمي الأدب والفن ، إذ كان كل ما استطاع المؤرخون والموسيقيون الأوروبيون في القرن التاسع عشر اكتشافه هو المجادلات المضادة للفن والتدهور الساحق الذي لحق بالموسيقى والمؤلفات الموسيقية بعد العصر التيودوري . وساعد اخفاق الموسيقيين الانجليز والباحثين الموسيقيين ، في اكتشاف الكنوز الثمينة لحضارتهم الموسيقية على دفع العالم على تكوين صورة مجحفة لموسيقاهم ، ونسوا كيف :

كان البريطاني القديم (البريتون) في العهد  
الذي حفلت فيه بريطانيا بمختلف المغامرات  
يضع الاشعار في لغة وطنه  
ويغنيها مصحوبة بالآلات الموسيقية(\*)

لا بد أن نعترف بأن الخراب الذي أحدثته فترة حرب الوردتين كاد ينجح في القضاء على الموسيقى الوطنية ، وبميل هنري الثامن الى تشجيع الموسيقيين الأجانب على مزاولة الموسيقى في بلاطه . ولكن علينا ان نذكر ان كل ما تعرض له الفن القومي كان حالة من الركود . ولذا يتحتم علينا الرجوع الى عهد دنستابل لالتقاط الخيط الذي سيسر لنا استعادة صورة الموسيقى الانجليزية خلال عهد النهضة .

(\*) The old gentle Briton in her dayes ... of divers adventures maden Layes — Rymed First in her Mother tongue ... whych Layes with her Instruments they songe.

حتى يتحقق اتصال الموضوع ، قضت الضرورة بالكلام عن دنسستابل في معرض الحديث عن موسيقى القارة الأوروبية ، دون بحث لعصره في إنجلترا ، لقد ترك دنسستابل أثرا بالغا على تقدم الموسيقى الأوروبية ، ومن ثم تحتم علينا استهلال الكلام عن بزوغ المدرسة البورجونية بتقدير دور هذا الموسيقى الفذ . . . ولكننا عندما فعلنا ذلك ، لم نستوف تأكيد أهمية المدرسة الانجليزية ، وطبيعتها . فلنرجع إذن الى الموسيقيين الذين نهضوا باعباء الفن القديم في القرن الذي عاش فيه دنسستابل .

في ٢٥ اكتوبر سنة ١٤١٥ ، واجه جيش صغير بانس جاثع لهنرى الخامس عدوا كامل العدة ، يبلغ عشر أمثاله . لم يتحقق منذ عهد المقدونيين نصر مدهش غير معقول مماثل لما حدث في معركة اجينكور ، وفيها لعبت الموسيقى دورا بارزا . وروى كاهن الملك « توماس المهام » - وكان حاضرا في اجينكور ، كيف انشده القسس Misereres ، بصوت جهير معززين هجوم الجنود الانجليز . وفي نهاية المعركة ، اشترك الملك مع الجنود في الترنم بأغنية العرفان . وتتعارض الروايات التاريخية حول هذه الأغنية . على اننا نستطيع ان نستخلص بكل يقين ان الأغنية الشهيرة Deo Gracias Anglia ، كانت الأغنية التي تم ارتجالها في المعركة :

الحمد لله تحقق لك النصر يا إنجلترا

ذهب ملكنا قدما الى نورمانديا

يحوطه الجلال ، وقوة شكيمة فرسانه ،

هناك حقق الله له نصرا رائعا

حتى تهتف إنجلترا وتصيح :

الحمد لله ! الحمد لله !

كورس : الحمد لله تحقق لك النصر يا إنجلترا (\*)

طعن الدكتور بيرنى «العالم الموسيقولوجى الضليع في «صحة» هذه الأغنية، ولكنه نسي دلالة هذه الأغنية البوليفونية المرتجلة على وجود حضارة موسيقية

---

(\*)Deo gracias, Anglia redde pro Victoria ... Owre Kyng went forth to Normandy — with grace and might of chyvlary. — The God for hym wrought mervolously — Where Englonde may calle and cry.

Chorus :

Deo Gracias Anglia reddle pro Victoria.



مرموقة ، والأغنية مقطوعة راسخة من الموسيقى ، ولا يمكن بطبيعة الحال الحكم عليها بمقياس القرن الثامن عشر المولع « بالباص المتصل » ، أى بمقاييس بيرنى . وتذكرنا أغنية « اجينكور » أيضا بالقدرة الموسيقية الكامنة عند الكلتيين والانجلوسكسونيين ، والتي ظلت في سببات عميق منذ عهد الهراطقة ، الذين تمردوا في القرون السالفة على الكانتوس رومانوس ( الأناشيد الجريجورية ) وخلقوا بوليفونية - لا يمكن « تطهيرها بكل الماء المقدس الموجود في العالم » . عاودت الظهور مرارا في هذه الأغاني ، وتقنعا أية نظرة واحدة الى موسيقى أغنية اجينكور ، كيف تميز عروض شعر النص الانجليزي بسلامته وتبعيته للموسيقى في سلاسة ويسر ، بينما لم يراع العروض اللاتينية بتاتا في الملحن ، فكان يتكيف بكل وضوح حتى يتناسب مع باقى الأغنية . وبذلك انتصرت الأغنية الشعبية - وهى من مخلفات الهراطقة - على الملوك والبابوات ، واقتضمت ظافرة كل ميدان في الموسيقى .

كان هنرى الخامس الملك الذى غنى مع جنوده فى اجينكور ، والمولود فى ويلز موسيقيا من الدرجة الأولى . وعندما حاول المؤرخون التعرف على هوية المؤلف الموسيقى من توقيع Roy Henry الموجود على أعماله فى المخطوطات المحفوظة بقاعة « أولد هول » ، استمروا طويلا عاجزين عن التيقن والوصول الى أى قرار ، ومالوا الى نسبتها لهنرى السادس . ولا جدال ان الملك الموسيقى هو هنرى الخامس الذى شبهه معاصروه من الشعراء والمؤرخين بالملك داود . ويعزز الروايات الأدبية ما حدث فى الجزء الثانى من الطبعة الحديثة القرية العهد لمخطوطة « أولد هول » . فلقد عدل تاريخ كتابتها - الذى زعم فى الجزء الاول انه حوالى سنة ١٤٥٠ - وقدم حوالى الستين سنة ، وبذلك تأيد شغف هنرى الخامس الكبير بالموسيقى ، وما كانت عليه انجلترا من ولع مثير بها ، وتحقق تفسير بلوغ الموسيقى الانجليزية القديمة أوجها عند مدرسة دنستابل .

فى سنة ١٤١٦ ، حدثت محاولة لاصلاح الفجوة القائمة فى الكنيسة ، فقام الملك زيجيزموند ( الامبراطور فيما بعد ) ملك المانيا وبوهيميا وهنجاريا ، بزيارة انجلترا . أما الى أى حد تأثر الزائر مما رأى وسمع ، فيمكن تبينه من رسالة وداعه عند مبارحته لانجلترا (ذكرت فى حوايات انجلترا Chronicle of England لجوان كيجراف .

وداعا وليدم لك المجد والنصر

يا انجلترا السعيدة المليئة بالنعم

لقد وهبت طبيعة ملائكية ،

فأنت تخدمين الله وتثمين بنعمته

إننا نفارقك بهذا الثناء ،

الذى سنردده وننشده دائما(\*)

وامتدح مارتين ليفرانك فى كتابه Champion de Dames أيضا  
الموسيقيين الانجليز فى منتصف القرن الخامس عشر ، وشهد بامتياز عزفهم فى  
بلاط بوجونيا ، وتفرد . وتدل هذه الشهادات على وجود فن موسيقى من أعلى  
درجة ، شارك بدور فعال فى تيار تاريخ الموسيقى ، وإن كانت أهوال الحرب بين  
١٤٥٥ و ١٤٨٥ قد أنهت الحضارة الموسيقية المزدهرة فى إنجلترا . فلم تعد  
الحواليات وغيرها من المصادر الأدبية التى كانت حتى ذلك الحين حافلة  
بالإشارات الى الموسيقى تعنى « بالموزا » . ولم يعد « البريتون » الذين وصفهم  
تشوسر بالرقّة يسجعون ويغنون ، بعد أن أدى تلاحم الأخوة ، وامتشاقهم  
الحسام الى تراجع شاعرية الغناء الى الوراء .

ومع هذا فمن غير المستطاع بين عشية وضحاها محو الفن القومى الذى  
استمر قرونا ، وبالرغم من شح اخبار الحواليات ، إلا أن تفسير الازدهار الكبير  
لفن التيودور كان سيبدو متعذرا ، لو أنه لم يكن استمرارا كامنا لفن قومى .  
فبالرغم من سنوات الرعب التى قتل فيها كل أخ أخاه ، فإن الفنون والآداب لم  
يقض عليها نهائيا ، وتمتع الموسيقيون الانجليز فى البلدان الأجنبية بقدر كاف من  
الشهرة حثا دوق ميلان جاليانزو سفورزا على ايفاد كبير أساقفته لانجلترا  
لاختيار بعض حذاق المغنين الانجليز للعمل بكورسه فى ميلانو . ويرى «ولريدج»  
أن اللوم الذى وجهه ، تنكتوريس لاتباع دنستابل ينطبق أيضا على الأغلبية  
الكبرى من الموسيقيين الانجليز ، ولكن بقدر أقل ، ربما أكثر مما نميل الى  
الاعتقاد . وليس هناك أدنى شك فى أنه على نهاية القرن الخامس عشر كان قد  
تم انقراض الفرع الأوروبى من الموسيقى الانجليزية ، ومن هنا جاءت الانتقادات  
التى وجهها تنكتوريس ، وإن كانت هذه الملاحظات لا تنطبق على إنجلترا ذاتها أو  
« على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز » .

---

(\*) Farewel, with glorious Victory.

Blessed Inland, Full of melody  
Thou may be deped of Angel nature  
Thou servist God so with byscure  
We leve with the this praisng  
Whech we schal evir sey and sing

## أوائل موسيقى التيودور

بعد ارتقاء هنري السابع للعرش ، كان هناك جماعة من الموسيقيين ، المعروف عن حياتهم نزيه سير ، ولكن من المستطاع بالرجوع الى المخطوطات المختلفة المنتشرة في المكتبات الانجليزية تقدير منجزاتهم التي امتدت الى الربع الاول من القرن السادس عشر . لم يستطع هؤلاء الموسيقيون تجاهل فن جيرانهم الفلمنكيين ، وبذلك اختلفوا عن تشوسر وويكليف اللذين ، وان كانا قد اعتمدا على أشكال ومؤثرات من الخارج ، الا أنهما قد ارتكنا الى العبقريّة القومية أكثر من ارتكناهما على الفكر الكاثوليكي العالمي . وبدا فن هؤلاء البورجونيين الروحاني المطلق في الأثير غريبا على الانجليزى الذى اعتاد الغناء بلا لف أو دوران . وتعرض الكثيرون منهم لزوابع سنوات الصراع الداخلى العاصفة التى نشأ فيها الفريق الأكبر من الموسيقيين التيودوريين . وانحدر حتى الجيل الأصغر الذى ظهر في عشر سنوات الأولى من حكم هنري الثامن ، من هذه المدرسة القومية التى ترجع بدايتها الى أيام جيرالدوس كامبرينس . ان الروح الماثورة عن الجزر تحول دون حدوث أى ازدهار فى ظل أية مؤثرات أجنبية . وفى نفس الوقت ، لم تكن هناك أى دلائل تنبىء بما ستؤول اليه قوة بريطانيا ، ودورها فى تاريخ العالم ، وان كان العالم فى جملته قد بدأ يعاني تغيرات عميقة بعد انطلاقه من حضارة القرون الوسطى ، وبعد أن اتسعت الصناعة والتجارة ، وظهرت الحاجة الى استحداث اتجاه اقتصادى جديد ، دعا بدوره الى اتجاهات سياسية وحضارية جديدة ، جعلت انجلترا غير قادرة على الاستمرار فى الاحتفاظ بعزلتها الكاملة . وبعد ارتقاء أسرة التيودور للعرش ، بدأت مكانتها ترتفع فى العالم ، وبدأ بتتويج الملك هنري السابع سنة ١٤٨٥ ، العصر الحديث فى التاريخ الانجليزى ، وأدى ارتقاء هنري للعرش ، الذى اشتهر بصلابته السياسية ، الى احلال النظام محل الفوضى التى خلفتها حرب الوردتين ، وساعدت مهارته الدبلوماسية على احلال السلام بين انجلترا وكل اعدائها ، داخل البلاد ، وخارجها .

يبدو أن هنري ابنجدون كان استاذا لبعض أوائل الموسيقيين من جماعة أواخر القرن الخامس عشر . وخلفه جيلبرت بانيستر (مات سنة ١٤٨٧) الذى خلد وحدة وردتى يورك ولانكستر فى موتيت من خمسة سطور لحنية مازالت مخطوطتها موجودة فى مكتبة ايتون كولدج . وولتر لامب ( من النصف الثانى من القرن الخامس عشر ) موسيقى آخر من الأوائل ، مازالت مخطوطات مؤلفاته باقية . وتمتع وليم نيوارك ( ١٤٥٠ - ١٥٠٦ ) بشهرة كبيرة فى أيامه ، ولكنه أصبح الآن محاطا بنفس الغموض الذى يحيط العديد من أقرانه لحاجته الى النشر الحديث . ولدينا معلومات أفضل عن ريتشارد دافى ( ذكر اسمه آخر مرة سنة



(١٥١٥) الذى فضل بعد ان أمضى بضع سنوات فى ماجدالين كوليچ باكسفورد منصب شماس عند سير وليم بولين جد الملكة آن ، وظل فى خدمة هذه العائلة حتى سنة ١٥٢٥ ) • ومن بين مؤلفاته موسيقى للآلام فى أربعة سطور لحنية ، لعيد العنصرة ، مؤلفة فى أسلوب درامى نابض بالحياة ، لا تقتصر قيمتها على كونها مثلا باكرا لموسيقى الآلام فى إنجلترا ، فلقد اتضح ان نظريته درامية سبقت اول محاولات فى أوربا لوضع الحان ممثلة للحشود فى الكورس بدلا من الصوت المنفرد • أما « هيوآستون » ( ١٤٨٠ - ١٥٢٢ ) فمن الموسيقيين التيودوريين البالغى الأهمية • ألف هذا الموسيقى - وكان قسيسا فى كنيسة القديس ستيفان بومستنتر ابى - فى أسلوب طليق أنيق «رقيق» فى بداية القرن السادس عشر • وكانت الحانه التى تميزت بها موسيقاه للآلام ( كالسلام الراكضة • الخ • ) غير معروفة على الاطلاق فى أى مكان آخر • ولم يدرك أولئك الذين ادعوا فى سذاجة قيام استتون باختراع موسيقى الآلات مدى الاجحاف الذى الحقوه بالموسيقى الانجليزية ، فمن المتعذر ظهور مثل هذا النضج فى الأسلوب والصنعة الموسيقية خلال الحياة القصيرة الواحدة التى يحياها شخص واحد • وأشهر مؤلفات استتون « الهورنبياب » لآلات الفرجينال ، وتكشف عن تصوير ناضج ملحوظ لقالب التنويع مع مصحابة باص مستمر • ونبع وليم كورنيشن ( ١٤٦٨ - ١٥٢٣ ) - وكان من الفضليين عند هنرى الثامن - فى التأليف الموسيقى الى جانب التأليف الدرامى ، والتمثيل ، وعرض interludes pagaent فى القصر الملكى وعندما تقابل الملك مع فرانسوا الاول ملك فرنسا فى تلك المناسبة الخالدة فى ميدان « كلوث أوف جولد » صاحبه كورنيشن للاشراف على الجانب الموسيقى من الاحتفالات الفخيمة الفذة فى بهائها • ومن بين أعماله الموجودة الآن فى المتحف البريطانى ، عدة أغاني جماعية لسطرين أو ثلاثة « سطور لحنية » اعتمدت على نصوص انجليزية ، مرحة وساخرة ، وان كانت هناك أيضا عدة أغاني توحى بالتأثر بنماذج بوجونية وفرنسية • وأخيرا نصل الى روبرت فيرفاكس ( مات سنة ١٥٢١ ) ، وعنده بلغ فن أوائل الموسيقيين التيودور القمة • وأثبت جراتان فلود W.F. Grattan Flood فى دراسته لسير الموسيقيين التيودور الأوائل عضوية فايرفاكس للكنيسة الملكية فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر وحصل سنة ١٥٠١ - ١٥٠٢ على درجة الدكتوراة فى الموسيقى من جامعة كيمبردج وبعد ذلك بعشر سنوات حصل على درجة مماثلة من اكسفورد • وظهر آخر مرة كرئيس لبعوثى هنرى الثامن الموسيقيين فى ميدان « كلوث أوف جولد » سنة ١٥٢٠ قبل وفاته بسنة واحدة • تمتع فيرفاكس فى عهده - كما قال عنه انطونى وود المؤرخ الانجليزى المدقق - بشهرة كبيرة ، واعتبر الموسيقى الاول فى بلاده • وعندما وصفه جيفرى بالمقر بالموسيقى الرجعى الذى انقطع عن اتباع تقاليد البلدان الواطئة ، فإنه قد اذنب أيضا لاغفاله امكان وجود مدرسة

الانجليزية حية أصلية ويتبين من أحد الكتب الضخمة للكورس المحفوظة في ايتون كولييج وترجع - تبعا لونيديج - الى ما بين سنة ١٤٩٠ و ١٥٠٤ ، استمرار بقاء التقاليد الوطنية ، بالرغم من الاختلاف بين المؤلفات المتضمنة في هذه المجموعة والمؤلفات الموجودة في مخطوطات أولد هول . لم يظهر أى تأثير بالمؤثرات الاجنبية ، لا في حرفية اللحن ، أو التأليف الموسيقى ، وتبعاً لذلك لم تكن هناك أية حاجة للتحرر من أى تقاليد أجنبية . مازالت أعمال فيرفاكس غير منتشرة على نطاق واسع . وتذكرنا الحانه الجادة السامية بموسيقى دنستابل العذبة . وتعرض الكثير مما طبع منها حديثاً للتشويه بتأثير رداءة النشر . ومع هذا فبوسعنا الحصول على لمحة خاطفة عن براعته الموسيقية من المختارات القليلة المنشورة في مؤلفات بيرنى وهو بكنز .

من المؤسف حقا الا يعقب بحث «جراتان فلود» أى محاولة جادة أخرى ولو راعينا وجود مائة من اسماء الموسيقيين التيودور في قاعة المتحف البريطانى وحدها سيتضح لنا مدى خصوبة العصر الموسيقية ، والمقدار الكبير من المخطوطات التى مازالت في حاجة للنشر . ولم تحتو المجلدات العشرة لموسيقى الكنيسة في عهد أسرة تيودور Tudor Church Music التى نشرتها دار اكسفورد بتكليف من مؤسسة كارنيجى على أى أعمال للقدامى من موسيقى عهد التيودور . وأقدم أساطين هذه المجموعة هو « تافرنر » ، الذى استهل عصر جديد . والحاجة ماسة لنشر موسيقى هؤلاء الاعلام ، القدامى في مدونات حديثة للقضاء على الاضطراب الواضح السائد بين دارسى هذا العصر المهم للموسيقى القومية فى انجلترا . . وبينما وصف « بالفير » فيرفاكس بالموسيقى الرجعى ، اتجه غيره من الكتاب الى الرأى المقابل : « ان أية ( جلوريا ) واحدة لفيرفاكس كفيلا باحداث مشاعر من التسامى الروحى الملهم ، تفوق ما تحدثه عشرة قداسات لجوسكان وكلينس وفيليرت وجود ميل » . . . ويتساول المرء في دهشة . أهذه انسب طريقة للرد على الخرافة البالية التى تصف انجلترا « ببلد بلا موسيقى » .

### الاصلاح الدينى فى انجلترا

بعد وفاة دنستابل ، تركز التأليف الموسيقى فى انجلترا لأكثر من قرن على موسيقى الكنيسة . وظلت اشكالها من قداسات وموتيتات ماجنيفيكات ( تمجيد العذراء ) . . . الخ . . . بلا تغير حتى فرضت حركة الاصلاح الدينى القيام باعادة توجيه كامل ، فى نفس اللحظة التى حظى فيها الاسلوب الفلمنكى فى البوليفونية بترحيب الموسيقيين الانجليز كافة . على ان حركة الاصلاح الدينى الانجليزى لم تكن حركة واحدة . فلقد تسبب ابناء هنرى ومستشاروهم فى احداث هزة تلو

(★) موسيقى الملك King's Music تأليف جيرالد ميز ( ١٩٣٧ ) ص ٧٦ .

الأخرى ، من جراء تذبذبهم بين قبول الاصلاحات الدينية أو رفضها ، وتبعته موسيقى الكنيسة الانجليزية تقلبات الحرب السياسية والمذهبية ، وخرجت بندوب . لم تلتئم اطلاقا .

ربما تعارض مع العقل الزعم بعزو أى تفسيرات باقية فى الحياة الدينية . والسياسية فى انجلترا لآى مسببات عابرة كافتتان الملك هنرى بان بوليين أو رغبته . لهذا السبب فى الحصول على ولى عهد من الذكور فالأصح أن صبح الكنيسة . بالصيغة القومية كان نتيجة للانفصال عن روما ، ولم يكن سببا لها . إذ كانت قومية هذه الكنيسة ، وتبعيتها للملك واعتمادها على اللغة الدارجة فى شعائر العبادة من المسائل التى قررها البرلمان بعد الانفصال ، ولم تكن مقررات . تبنتها الكنيسة ، ودافعت عنها قبل الانفصال . لقد انتصرت القومية على الدولة ، وأوشكت الآن على الانتصار على الكنيسة ، وإن كان هذا لم يحل دون اتباعها بعض الملامح التى تميزت بها الضحيتان ( الدولة والكنيسة ) . وأما الى أى حد . كانت الاغراض السياسية للحركة مناهضة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، وإلى أى حد بدت المسائل المذهبية قليلة الأهمية فى معارضة الانجليز قبل أواخر القرن السادس عشر ، فأمر يستطاع استنتاجه من حوليات توماس وولسـنجهام . التى يرجع إليها فى أحداث باكورة القرن الخامس عشر .

وأى الملك هنرى الثامن أن مصالحته تقتضى الاهتداء الى تبرير قانونى . لادعائه زعامة كنيسة ، التى ظهرت كنتيجة لاختلافه مع البابوية . وانفصلت العرى التى تربط انجلترا بالكبرى الرسولى عروة تلو الأخرى ، وانتهى الأمر بحدوث انفصام نهائى ، وبانشاء كنيسة لانجلترا . وحصل هنرى الثامن فى قانون السيادة art of Supremacy على الاعتراف بتصريحه : « عدم خضوع انجلترا لسلطان البابا تبعا للقانون الالهى » ، وكذلك الاعتراف بمكانته « كالرأس الأوحده على الأرض لكنيسة انجلترا » . وبعد مضى سنتين ، طوّل كل الرسميين فى انجلترا باعلان نبذهم لسلطان البابا . لم يكن هذا التصريح أكثر من صياغة قانونية للميول القديمة التى دافع عنها ويكليف فيما مضى . لم تكن الكنيسة الجديدة كنيسة لوتريه انجيلية ، ولكنها استمرت كنيسة كاثوليكية انجيلية خاضعة للتراث . وهكذا كانت حركة الاصلاح فى انجلترا فى عهد هنرى الثامن مسألة سياسية شخصية فى البداية ، ولم يكن الانفصال عقائديا الا فى مسألة مكانة البابا ، وبقيت اللاهوتية الكنسية بلا مساس الى حد كبير . وقوبلت معارضة قولنين الملك بالقمع الشديد . كما أزيل من الوجود الكثير من المنظمات الدينية المختلفة كالكنائس والأديرة وانتقلت ملكيتها بحق الشفعة . وبالرغم من وجود اختلاف بين الطريق الذى اتبعته حركة الاصلاح الانجليزى والطريق الذى سارت فيه الحركة الجرمانية ، إلا أنها انتهت الى نفس النهاية فى آخر المطاف : الخلاص



من حكم إهرطقة الذي استمر قرونا طويلة وهكذا انصرفت الكنيسة الانجليزية عن روما أمها الرؤوم التي أنشأتها وظلت تتمتع عندها بالحظوة فترة طويلة من الزمان ، وغدت كنيسة مستقلة في إنجلترا ، وهو اتجاه بدأ قبل ذلك بقرنين بفضل الانجليز الغيورين . لم تشترك هذه الحركة التي كانت سياسية خالصة ، في بدايتها ، مع الإصلاحات العقائدية عند الجرمان لا في كثير ولا قليل . وإن كان الملك قد اكتشف بالفعل التأثير السياسي للموقف الجرمانى ، وبحث عن سبيل ووسائل لتدعيم الاتصال مع البروتستانت الجرمان ، وتحالف مع عصبة شمالكاديك Schmalkadic .

وتزايدت سرعة التقدم نحو البروتستانتية بتأثير مستشارى الملك إدوارد . . . وشغل بروتستانتيون صميمون الوظائف العليا بالكنيسة . وأصدر البرلمان كتابا جديدا للصلوات وقانونا جديدا للإيمان تحول فيما بعد الى قانون التسعة والثلاثين مادة Thirty Nine Articles . ولما اعتلت ماري الكاثوليكية العرش سنة ١٥٥٣ صممت على الاعادة الكاملة للعقيدة التي استمر معظم رعاياها في اعتناقها وتسبب حكم ماري في تعطيل التقدم القومى الكبير لفترة قصيرة ، بعد مطالبتها باستبعاد كل الاجراءات التي أدت الى انفصال كنيسة إنجلترا عن روما ، واستبعدت الطقوس القديمة ، وأعيد الترحاب بإنجلترا مرة أخرى في المجتمع الكاثوليكي تحت زعامة البابا . ثم أعادت اليزابث - مع بعض تغيرات مراسيم هنرى الثامن وإدوارد السادس ، وفرض «قانون السيادة» على الأساقفة وحرمت تلاوة القداس ، وتعرض المخالف لعقوبات صارمة ، واتخذت الكنيسة الانجيلية المظهر العام لشكلها الحديث .

واشتدت مشاعر الاختلافات الدينية بعد انتشار الحركة المناهضة للكاثوليكية في البلدان الغربية . واحتترقت فرنسا والبلدان الواطئة وإنجلترا في نفس اتون الحرب الدينية التي سبق اشتعالها في ألمانيا في النصف الأول من القرن . وارتفعت فوقهم أسبانيا كزعيمة للجناح الكاثوليكي فى العالم بفضل وحدتها ، وعدم تعرضها لأى معوقات وتمسكها الصميم بالكاثوليكية . ثم اشتعلت خريطة العالم بالحرب ، واكتسب المعسكر المناهض للإصلاح يتزعمه البابا جريجوار الثالث وفيليب الثانى سلطانا لا يقف عند حد ، وخرجت كل من فرنسا والبلاد الواطئة مغلوبتين ، ولم يقف في وجه الاستعادة غير بلد واحد : إنجلترا . وانتقل دور فرنسا الى الانجليز الذين أصبحوا اعداء سياسيين واقتصاديين ودينيين للأسبان . ولم يقف هذا العداء الدفين عند العداوات المباشرة ، ولكنه انتقل عبر المحيط وورثته المستعمرات الأمريكية . وأدى اضطهاد الكاثوليك فى إنجلترا ، والتقدم المائل الذى أحرزته البحرية التجارية الانجليزية نتيجة لسطوها على شحنات المراكب الأجنبية .

وبخاصة الاسبانية ، الى استثارة الملك فيليب الثانى ، ودفعه لارسال اسطول له الضخم : « الارمادا » ضد انجلترا . وساعدت هزيمته سنة ١٥٨٨ على جعل انجلترا قوة بحرية عالمية ، كما هي الآن ( ١٩٤١ ) ، وأصبحت اليزابث حامية للبروتستانتية ، فشنت حروبا على أعداء البروتستانتية من الكاثوليك فى القارة الأوروبية .

## الصراع بين الهيومانية والرينسانس

### وحركة الاصلاح الدينى ، وتأثيره على الموسيقى

ابان حكم كل من هنرى السابع وهنرى الثامن وادوارد السادس ومارى ارتفع شأن الطراز القوطى الانجليزى فى العمارة والزخرفة ، اى ما يعرف « بالطراز العمودى » ويتشابه فى الكثير ما يسود هذا الطراز من زوايا شديدة الحد مع طراز الخطوط المستقيمة فى الموسيقى الباكرا لعصر تيودور . وبدأ فى ذلك العصر اول اثر لعصر النهضة الأوروبية يمكن اكتشافه . ذلك التسرب الذى بلغ أوجه فى الطرازين الاليزابثى واليعقوبى . وبعد السنوات الاولى من القرن السادس عشر ، أصبح من المستطاع الشعور بأثر « الهيومانية » فى انجلترا . وتزعم هذه الحركة جون كوليت ( مات ١٥١٩ ) المحاضر فى علوم التفسير باكسفورد ، وضمت جماعة الهيومانيين ( مصلحي اكسفورد ) الملتفين حول كوليت أمثال « وليم جروسين » ( مات ١٥١٩ ) من أوائل الباحثين الذين علموا اليونانية فى اكسفورد ، و « توماس لينكر » ( ١٤٦٠ - ١٥٢٤ ) مؤسس كلية الطب الملكية فى لندن ، ومن أوائل الاطباء المحدثين الذين درسوا المؤلفات الطبية فى العصور القديمة ، وسير توماس مور ( ١٤٧٨ - ١٥٣٥ ) مؤلف « اليوتوبيا » : الصورة النموذجية للدولة المثالية . وصاحب هذه التيارات الحضارية والفنية - ان لم يكن قد سبقها - التمهيد للأسلوب اليورجونى الفلمنكى فى التأليف الموسيقى ، والترحيب به . ويتعذر تحديد التاريخ الفعلى لتقديم الأصول الجديدة فى التأليف الموسيقى ، ولكن هناك احتمالا بعيدا ان يكون هذا قد حدث فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر . وفى بداية القرن السادس عشر ، ظهر فى أعمال « تافرنر » تقدم ملحوظ فى حرفية وصقل التراكيب اللحنية ، وفقرات المحاكاة الكونتراپنطية ، وتأثر بها منذ ذلك الحين الأسلوب الكورالى الانجليزى « فازداد فخامة ، وصفاء فى الرنين ، وحبكة وتماسكا فى البناء » . ومن بين أسباب التأثير الجديد ، تبادل المخطوطات ، وربما رجع السبب الآخر الى الاحتكاك الثقافى بالفلاندرز وفرنسا واسكتلنده ، فخلال الحروب مع فرنسا ، حارب الفلمنكيون الى جانب انجلترا ، ولا بد أن يكون قد حدث اتصال حضارى بين الحليفتين ، بالاضافة الى الزيجات العديدة بين أسر نبلاء البلدين . ونشطت الحياة الموسيقية نشاطا بالغيا باسكتلنده ، وأزر ملوكها هذا

للنشاط مؤازرة خيرة ، وأظهر أغلب ملوك اسكتلندة من جيمس الاول الى ماري ، عطفًا على الموسيقى . وكانت هناك عدة مدارس للغناء Sang schools يتعلم فيها الشباب الغناء . وفي الكاتدرائيات ، كورسات حسنة التدريب . وانتشر في المدن عدد وفير من المنستريل . والأدب الاسكتلندي زاخر بالاشارات الى موسيقى الشعب . . وساعدت الظروف السياسية على حدوث اتحاد وثيق بين اسكتلندة وفرنسا ، وبذلك ظهر أثر فرنسي ملحوظ في فن عمارة اسكتلندة وأدبها . وعلى هذا فلا عجب اذا صادفنا نفس الميل في الموسيقى . اتصلت الفلاندرز أيضا باسكتلندة بروابط تجارية ، وأحيانا كان « منستريل » البلاط الاسكتلندي يوفدون الى الفلاندرز لتعلم حرفتهم .

لا بد أن يكون الموسيقيون الفلمنكيون قد ظهوروا في انجلترا حوالي نهاية القرن الخامس عشر . ففي مجموعة ترجع الى سنة ١٥١٦ ، وتحتوي على موسيقى لسامبسون عميد المصلاة الملكية ، هناك موتيت غير معروف المؤلف ، اتبع فيه الأسلوب الفلمنكي وحده ، بينما يحمل موتيت آخر توقيع بنديكتوس دي أوبيسيوس . وكان هذا « البنديكتوس » غازفا لآلارغن في كاتدرائية نوتردام في أنفرس . وتذكر محفوظات الكاتدرائية صراحة أنه سافر الى انجلترا في منتصف فبراير سنة ١٥١٦ ، كما يتبين من محفوظات المصلاة الملكية تعيين « بينيه دي أوبيسيوس » غازفا لآلارغن القصر عند هنري الثامن في مارس ١٥١٦ . وسوف تقنعنا أية لمحة خاطفة الى قائمة موسيقيي هنري الثامن ، بأن «بنديكتوس» لم يكن الموسيقي المحترف ذي الخبرة الأوحده من ابناء المدرسة الفلمنكية بالبلاط في السنوات الباكرة من حكم الملك ، فهناك أسماء مثل غليوم دفنت أو بيتر فانفيلدر ممن ينتمون صراحة الى النازحين من وراء الفلاندرز . ويتفق كتاب سيرة شارلكان على القول بقيام الملك سنة ١٥٥٠ عندما كان أرشيدوقا - أصبح امبراطورا بعد ذلك - بزيارة انجلترا برفقة الفنان هنري بريدنن ( أوبريدمير ) وكان موسيقيا مرموقا في عصره . كان هناك موسيقيون أجانب عديدون في خدمة الملك . وتحدث رسائل الشعراء الفينيسيين عن وجود موسيقي من بريشيا كان يتقاضى من الملك ثلاثمائة دوقية سنويا نظير عزفه للعود . وصادف عازف الآلارغن الفينيسي « ديونيزيوميمو » نجاحا منقطع النظير في القصر ، الى حد قيام هنري بتخصيص راتب له في سنة ١٥١٥ وهكذا تعرضت الموسيقى القومية الانجليزية لتغيرات جذرية كاملة .

أسفرت عن ظهور نشاط فني كبير المكاسب الطائلة التي حصلت عليها عائلات جديدة من المشتغلين بالتجارة ، واثراء الكثيرين من محاسيب البلاط ، مما أغدقه



عليهم الملك من الاراضى والثروات المنتزعة من الأديرة بعد اخضاعها ، فازدهرت المنظمات الموسيقية المماثلة لكورسات الكنائس في أوروبا وأساتذة العزف على الأرغن في الكنائس الكبرى . وكان لكبار اللوردات أيضا كورسات خصوصية ممتازة . ومع الاعتراف بتميز كورسات لينكولن وويلز وغيرهما من الكاتدرائيات الأخرى إلا أن المصلاة الملكية في لندن كانت رائدة بمجموعتها الموسيقية ، وأدى تفوقها الفنى في القرن السادس عشر الى تركيز النشاط الخلاق في لندن ، لأن أغلب الموسيقيين المهمين كانوا يعاملون فيها نفس معاملة سادة الكنيسة .

وازداد نشاط الحياة الموسيقية - مثلما حدث فى عهد هنرى الخامس - بفضل أحد الملوك الذين وجهوا قدرا كافيا من الاهتمام الجاد للموسيقى ، ومن آيات ذلك اهتمامه بدراساتها دراسة وافية . ويروى إدوارد هول (حوالى ١٤٩٨-١٥٤٧) المحامى والمؤرخ ومؤلف كتاب عظيم بعنوان « اتحاد عائلات الاشراف العريقة في لانكستر ويورك » - واشتهر عادة باسم « حوليات » بعد مشاهدته للحياة فى بلاط الملك « كيف كان هنرى الثامن يؤلف قداسات عظيمة ذات خمسة سطور لحنية ، كثيرا ما كانت تغنى فى كنيسته ، وبعد ذلك فى أماكن مناسبة أخرى » .

خلال السنوات الاولى من حكم هنرى ، صايف الاسلوب البوليفونى المستوعب للاسلوبين الفرنسى والفلمنى استازا من الدرجة الاولى فى شخص « جون تافيرنر » ( ١٤٩٥ - ١٥٤٥ او ١٥٤٨ ؟ ) الذى شغل سنة ١٥٢٦ منصب رئيس للموسيقى فى كلية الكاردينال وولزى باكسفورد . وأبدع هذا الموسيقى ذو المميزات والقدرات الفذة ، والجدير بمعاصرة جوسكان واترايه ، مجموعة رائعة من موسيقى الكنيسة نشرت فى المجلدين الاول والثالث من « مجموعة موسيقى الكنيسة فى عهد أسرة تيودور » . وبعد مبارحة تافيرنر لأكسفورد سنة ١٥٣٠ انقلب رأسا على عقب نتيجة لاعتناقه مبادئ الاصلاح الدينى . ان هذا ينقلنا مرة أخرى الى الاحداث السياسية الدينية التى حدثت فى عهد الملك هنرى الثامن ، وأثرت على مستقبل الموسيقى الانجليزية تأثيرا عميقا فاق ما حدث فى أى بلد آخر .

كان حل الأديرة ضربة قاصمة وجهت لفن الموسيقى . إذ كان كل دير يقتنى كورسا عتيدا ويضم واحدا أو أكثر من عازفى الأرغن . حدث فى الأديرة الستمائة التى تعرضت للتخبط دمار عنيف للموسيقى . ومن سوء الحظ أن أكثر المصلحين تزمقا قد استطاعوا اعلاء كلمتهم فى أكثر الاحوال . فعلى الرغم من أن هنرى ذاته قد حاول المحافظة على الشعائر الكاثوليكية ، إلا أنهم واصلوا حملتهم المدمرة على المؤلفات الطقوسية . أما ما هو أسوأ من ذلك ، فكان اتجاه بعض عظماء الموسيقيين أنفسهم . ولقد تحدثنا عن اعتناق تافرنر البروتستانتية بعد

مغادرته اكسفورد سنة ١٥٣٠ . بعدها صمت صوت الشاعر والموسيقي الكامن في وجدانه . واستحوذت عليه فكرة متزمتة دفعتة الى اقتراف أعمال عنيفة . وأمضى سنواته الأخيرة ، بوصفه عميلا مأجورا لتوماس كرومويل في اضطهاد بشع المؤسسات الأديرة . وذكر جون فوكس ( ١٥١٦ - ١٥٨٧ ) المؤلف الشهير لكتاب *Actes & Monuments* في معرض روايته لتاريخ اضطهاد المصلحين كيف أعرب « هذا التافرن من الكثير من الندم لأنه ألف أغاني وترانيم للبابا ألفها عندما كان معدوم البصيرة » . ووقع موسيقي ممتاز آخر : جون ميريكه ( مات سنة ١٥٨٥ ) ضحية لتعصبه اللاهوتي . وتميزت نظرتة لطبيعة موسيقي الكنيسة البروتستانتية بوضوحها الفذ . وربما ساعدت مواهبه على تغيير اتجاه موسيقي البروتستانتية في إنجلترا كلها . ومع هذا فمن وجهة نظر المؤرخ الموسيقي ان ما ترتب على ذلك كان أوخم من مجرد التكاثر المؤسف في المخلوق عند قلة من الموسيقيين البارزين ، فلقد تعرض مستقبل الموسيقي الانجليزية كله للخطر .

ترتب على الخلاص من الطقوس والاحتفالات والصور والتماثيل الدينية والبوليفونية الفنية في الموسيقي ، واستنكار التجسيد آثار مباشرة أضعفت من احترام الجموع وتهيبها ، لأن عقليات الشعوب تلتف حول الرموز . ولن ينكر القيمة الدينية للتصوير والنحت والموسيقي والشعر الا أولئك المحرمون من كل احساس جمالي وفني . ومع هذا فقد أعلن كثيرون من زعماء الحركة في إنجلترا معارضتهم لدور الفنون في الدين ، وما دفعهم على الأقدام على ذلك أولا عدم تنبهم لدور الدوافع الفنية ، وثانيا - طغيان رغبتهم القومية في الاستقلال الذاتي والتحرر من أى رباط فكري على حب الفن الذي كان وثيق الارتباط في اذهانهم « بالتقاهات البابوية » .

كثيرا ما نظر للكنيسة كمنظمة لرجال الدين لا للشعب ، من جراء تمسكها الدائم بالأمر والنهي واحتكارها الحياة الروحية والفكرية . كان رجالها الاوصياء الوحيدين على العلم ، يتناقضونه بلغة الكنيسة البعيدة عن متناول الشعب ، ومن هنا جاء احتكارهم له . أما على عهد هنري الثامن ، فقد تغير الموقف ، بعد أن اخرجت الطبقة المتوسطة الصاعدة مؤرخيها وشعراءها . وبذلك تحول الباحث الديني الى متخصص ، كما دعى الموسيقيون للتعبير عن ذاتهم بتزويد الكنيسة الطالعة بموسيقي جديدة، ووصلت حركة الاصلاح الديني الجرمانية الى نفس مفترق الطرق، وان كان زعماءها قد تنبهوا تنبها كاملا لدور الموسيقي والشعر في العبادة . فلا يخفى أن لوتر عندما طعم موسيقي كنيسة « الاصلاح » بالعنصر الشعبي كان تواقا للمحافظة على الموسيقي الفنية بالرغم من درايتة بالطابع البايوي لمثل هذه الموسيقي . وهكذا كتب في الحث على العبادة ( ضد الاتراك سنة ١٤٥١ ) .

السطور التالية التى تكشف عن الاختلاف بين النظرتين الانجليزية والالمانية لكل من الاصلاح الدينى والموسيقى . وتفسر هذه الفقرة لماذا انطلقت الموسيقى البروتستانتية الجرمانية مثل هذا الانطلاق الرائع، بينما عجزت موسيقى الكنيسة الانجليزية - رغم الكثير من المؤلفات المثيرة للاعجاب - عن البرء من آثار الاصلاح الدينى .

« ان ترك المزمور التاسع ( ربنا الوثنيون حضروا ) يغنى كالمعتاد كورسا تلو كورس ، يترك عندى أحسن أثر . وتمشيا مع ذلك ليتقدم أحد الصبية من أصحاب الصوت العذب أمام مقعده فى الكورس منشدا وحده الانتيفون أو جملة : يا الهى لا تحاسبنا بقدر خطايانا Domine, ne secundum ، وبعده يتقدم صبي آخر منشدا جملة أخرى Domine ne memineris « تناسى خطايانا » ، ثم يركع بعد ذلك الكورس بأكمله اثناء غناء « اعنا يا الهى » Adjuva nos Deus .  
« تماما مثلما يحدث فى الاحتفالات البابوية ، الحافلة بالورع والتقوى » .

كم تبدو الملحوظة الاخيرة ثاقبة ، غير قابلة للنزاع من الناحية السيكلوجية، وكم انعكست بصدق فى موسيقى كنيسة الاصلاح الانجليزية . فلقد ألفبيرد أنبل الطقوس الدينية وأعمقها لكنيسة انجلترا ، لا لأنه كان كاثوليكيًا غير متحمس ، وإنما لأنه استمر متشبعا بسمو الموسيقى الكنسية البوليفونية وورعها .

كان الغاء الاحتفالات اليومية بالقداس فى الكنائس الانجليزية ضربة قاضية اصابت المنظمات الموسيقية الممتازة التى احتفظت بها أغلب الكاتدرائيات وكليات الكنائس الهامة . وارتفع صوت ينادى ببعض العوض المناسب المتوافق مع العقيدة الدينية الجديدة ، والذى يساعد أيضا على استمرار التقاليد الكورالية العظيمة التى يعشقها الانجليز . وفى البداية ، قدمت القداسات على غرار القداسات اللاتينية بعد تكييفها ، ولكن بعد ظهور كتاب الصلوات العامة الانجليزية ، اتجه الموسيقيون الانجليز أنفسهم الى تلحينها . ويمكن تقسيم هذه الألحان ، وتدعى موسيقى الشعائر ، الى ثلاثة أنواع : شعائر المناولة المقدسة و صلاة الصباح و صلاة المساء . أما اجزاء شعائر المناولة التى لحنها الكيرى والكريدو والسانكتوس والجلوريا . وتضم صلاة الصباح خمس كانتيلات من كتاب الصلوات يمكن تلحينها Venite والتسبيحة . والبندىكتوس وتتناوب معها الى Benedicite والتهليل . أما كانتيلات صلاة المساء فهى الماجنيфика والـ Nunc Dimitte وتتناوب معها الى Cantate Dominica ، و Deus Miseratur واستبعدت البندىكتوس والاجنوس داي والجلوريا من الشعائر بعد المشاحنات المذهبية المتزايدة فى أواخر عهد إليزابيث .

تزود الموسيقيون من الخبرة الموسيقية المكتسبة من الألحان التى وضعتها



للقداسات والموتيمات بقدرة فى الصنعة وبأسلوب قادر على تلحين شعائر المناولة الانجليزية . أما الكانتيلات فقد عرضت الموسيقيين لمأزق . وبين الاسقف كرانمر فى رسالة له الى هنرى الثامن الاتجاهات التى تحدد الاسلوب المبسط للشعائر ، وسماها « بالشعائر القصيرة » : « ينبغي الا تكون الأغنية مشحونة بالنغمات ، ولكن يكفى بقدر الامكان تخصيص نغمة واحدة لكل مقطع ، حتى يمكن انشادها بوضوح وورع » . تبدو هذه القواعد مألوفة شبيهة بالقواعد الموسيقية للجماليات التى فرضها كالفان . ولكن وكما عجز كالفان عن خلق خيال « جوديميل » و « ليجون » ، كذلك عجزت الحاجات المذهبية لكرانمر عن محو البوليفونية وروعته من مخيلة الموسيقيين الانجليز ، بعد ان تعلموها قبل ذلك بجيل أو جيلين من أقرانهم الفلمنكيين . فلقد طالبت الحرفية الكونترابنطية - التى كانت من الذخائر المألوفة التى تزود بها الموسيقيون الانجليز فى عهد اليزابث - بالاستعانة بها ، وهكذا ظهر ما يدعى بالشعائر « الكبيرة » وفيها استعملت حرفية الموتيت بتوفيق كبير . ومن المهم فى هذا المقام ان نذكر ان أفضل ما ظهر من شعائر كان من تأليف « بيرد » الموسيقى الذى تدرب تدريباً كاملاً على الاصول الكونترابنطية .

من بين أوائل الاعمال المطبوعة المثلة لمحاولة الحصول على اسلوب لموسيقى الكنيسة باللغة الانجليزية يتجاوب مع الحاجات الجديدة The Book of common Praier Noted (١٥٥٠) وكتاب جون داي : Certaine Notes set Forth in Foure and Three Parts to be sung at the Morning Communion and evening Praier (١٥٦٠) . ويمثل كتاب « مريبك » أول لحن انجليزى للطقوس الانجليزية ، يتمشى مع « قانون الاطراد » Act of Uniformity (١٥٤٩) وتبدو أفكار مريبك بعيدة عن معتقدات المناضلين الانجليز ، بسبب قرابتها من اصلاحات لوتر الموسيقية ، فلقد ساقته رغبته فى تزويد غناء جموع المصلين بنغمات « طروب » الى انتقاء الحان تقليدية ، وتكييفها ، والى تأليف موسيقى أصيلة ، على نفس النمط . على ان ثانى كتاب للشعائر صدر تحت رعاية الملكة اليزابث - قد حل محل الاول ، ومحل موسيقى مريبك بالتوالى . واحتوت الطبعة الثانية على تعديلات عديدة تجاوبت مع المعارضة المتزايدة للشعائر الموسيقية . وأنضم هذا الموسيقى الموهوب الى المعسكر المعارض الذى وصم موسيقى الكنيسة « بالتفاهة » ، وبذلك ابتعد عن مقاصده الاصلية الخاصة بتأليف الحان لكتاب الشعائر الجديد . ويبدو اتجاه « مريبك » مثيراً للدهشة . فلقد اراد المحافظة على تقاليد الموسيقى الجريجورانية ، كما اراد فى نفس الوقت مناصرة قضية اللغة الانجليزية ، ونجح فى هذه الناحية نجاحاً

ملحوظا ، وان كانت مميزات موسيقى « كتاب الشعائر العامة المدونة »  
وخصائصها المحمودة لم تصادف أى صدى بين معاصريه • وبمجرد تخطى  
« ميربيك » ذاته عن التأليف الموسيقى ، استقرت الألحان الكورالية للشعائر  
انتباه كل الموسيقيين •

ومن المبدعات الموسيقية الأخرى للإصلاح الدينى الانجليزى ، « الانتيم »  
الذى حل محل الموتيت عند الكنيسة اللاتينية • وتغير بتغير الزمان معنى الكلمة  
التي لا يشك فى اشتقاقها من الكلمة اليونانية « انتيفونا » • واستعملها قبل  
ذلك الشاعر الانجليزى تشوسر ، ثم استعملت الآن للدلالة على أى نوع من  
الاناشيد الوقورة كالنشيد القومى • ولكنها تعنى أساسا الترتيل الانجليزى  
بنوع خاص ، أو أى أغنية كنسية مماثلة ، تغنى فى نهاية صلاة الصباح وصلاة  
المساء • وتحدد معالم « الانتيم » ، فى شكله الذى بدا فيه فى أواخر عهد إليزابث •  
وأصبح مقطوعة من موسيقى الكنيسة لها موضع خاص بها فى الطقوس • كانت  
الانتيمات الأولى أيضا موتيمات مكيفة ومزودة بنصوص انجليزية • وبعد  
وصول الموجات الأولى للأسلوب الايطالى الجديد لانجلترا ، دخلت فى الانتيم  
فقرات من الصوت المنفرد المصحوب بالارغن أو مجموعة آلات « الفيول » وحدث  
هذا بوجه خاص عند « بيرد » و « جيبونر » وتجذبت الموتيمات اللاتينية التى  
استطاعت المحافظة على الجلال العريق لأسلوب الموتيت اللاتينى أى موضوعات ،  
تدعو الى المشاحنة أو ينتظر ان تلقى مقابلة سيئة من سلطات الكنيسة الجديدة ،  
وتمثل هذه الموتيمات أهم ناحية فى موسيقى الكنيسة الانجليزية للعصر ، اذا  
استبعدنا جانبا الاعمال السامية « لتاليس » وبيرد ، وان كان الأخير قد ألف  
أفضل أعماله لطقوس العقيدة القديمة •

يعد كريستوفر تاى حوالى ( ١٥٠٠ - ١٥٧٢ ) وتوماس تاليس حوالى  
( ١٥٠٥ - ١٥٨٥ ) أبرز اثنين فى مجموعة الموسيقيين ممن كرسوا جهودهم  
فى ذلك العهد لخدمة الكنيسة الجديدة • وانتج تاى ( ١٥٧٣ ) إبداعه  
الأساسى المسما بـ « أعمال الرسل » The Actes of the Apostles  
وتضمن هذا العمل أربعة عشر فصلا من Actes التى لم تكتمل بحجة عدم  
مناظرة شعر حامل دكتوراه الموسيقى المبجل لما يؤلفه من الحان ، ومن الغريب  
أن يكون هذا اللاهوتى الهاوى المتحمس مؤلفا لموسيقى قداس ذى سطور لحنية  
سنة يدعى Euge Bone ويعود من أفضل أمثلة البوليفونية التيودورية ،  
واستطاع تاليس تأليف أعمال فى الأسلوب المبسط لطقوس الإصلاح وهو  
الذى بدأ حياته الموسيقية أيضا كملحن لموسيقى كنسية لاتينية ، وأظهر براعة فى  
الأسلوب الفرنسى الفلمنكى ، اعتمادا على تعدد جوانبه وامتيان تدريبه ، بل

تمكن أيضا من أعقد أسلوب كونترابنطى يؤلف فيه اقترانه الأجانب ، وأهم موسيقى بعد « تاي » و « تاليس » فى منتصف القرن السادس عشر هو « روبرت هوأيت » ( حوالى ١٥٣٠ - ١٥٧٤ ) وأغلب مؤلفاته لسوء الحظ مازالت مخطوطات .

كانت اليزابث مولعة بالموسيقى مثل أغلب أبناء اسرتها المالكة ، وأظهرت براعة فى عزف العود والفرجينال، كما اعربت عن مودتها لرؤساء مصلاتها الذين عينوا فيها أفضل ارباب الاصوات فى المملكة . وافسحت الصرامة الأولى التى ترتبت على لوائح كرانمر المجال أمام طقوس محكمة البناء . إذ كانت اليزابث تعشق الابهة والفخامة ، فى الدين مثل عشقها لهما فى شتى النواحي . ودبت نتيجة لذلك الحيوية فى الموسيقى الانجليزية ، التى استمدت منها قوة دافعة ساعدتها على الاستمرار حتى عهد جيمس الاول ، بالرغم من عدم ميل أول حاكم فى اسرة ستيوارت للموسيقى . سبق ان تحدثنا عن الشهرة الكبيرة التى تمتع بها أوائل المغنين الانجليز والمنظمات الكورالية ، ولكن شهرتهم قد تعرضت للاحتجاب فى عصر اليزابث بعد ظهور الكورسات الكبيرة التى يصل عددها فى الكاتدرائيات الى ستين أو ربما أكثر ، والتى كانت تتبع فى غنائها الطريقة الانجليزية النضرة الرخيمة التى استمرت صفة مميزة للغناء الكورالى الانجليزى منذ عهد « الكونداكتوس » الانجليزى القديم . استمرت موسيقى الكنيسة فى الازدهار على عهد اليزابث ، ولكن الزعامة قد انتقلت خلال الثلث الاخير من عهدا الى الموسيقى الدنيوية ، التى استحدثت اشكالا جديدة وسبلا جديدة فى التعبير .

## المدرسة الاليزابثية والجاكوبية

### موسيقى الغناء

« ليس هناك أى حالة أخرى سمح فيها شعب ذو مكانة موسيقية عظمى لهذه المكانة بالتردى زهاء ثلاثة قرون ، ورضى خلال هذه الحقبة بتحمل اللوم لتوقفه عن الابداع » كانت هذه كلمات سير « وليم هنرى هادو » فى مقدمته لكتاب جراتان فلود : Early Tudor Composers . وليس من شك فى أن هذه هى الحقيقة المؤسفة بعينها ، باستثناء ان ما امتدحه هادو وغيره من المدافعين عن الفن الموسيقى الاليزابثى - رغم قيمته الفنية - كان فى الواقع ضربا من الموسيقى الايطالية المنقولة الى انجلترا : المادريجال الذى ظهر فى كتب المادريجال الأولى سنة ١٥٨٨ ، بعد ظهورها فى ايطاليا بنصف قرن . وتحقق لها النجاح فى انجلترا على التو ، واتجه رهط من الموسيقيين البارزين الى المادريجال الذى



تمتع بشعبية كبيرة رغم قصر عهده ، وازدهر في عصر انجلترا الاليزابثية والجاكوبيين . واختفت الاغنية القومية خلال عصر المادريجال العظيم ، ولا يزيد المعروف عن حالة الموسيقى القومية الحقبة عن نزر يسير ، لان الباحثين والكتاب قد ركزوا انتباههم على المادريجال ، وبدأت هذه المسألة في نظر الكتاب الموسيقيين الانجليز مسألة طبيعية ، لان النهوض « بالموسيقى البوليفونية الصميمة التي كانت تؤلف في هذا العهد يبيع لانجلترا حق التمتع باسم الاممة الموسيقية » . ومع هذا فان نفس الكاتب قد اعترف بتعارض روح الاستعراض في الغناء الايطالي ، وما في الكثير من الشانسونات الفرنسية من ذلاقة ولا تبصر « مع الروح الانجليزية » . ويبدو انه من غير المعقول ان يستغرق انتقال المادريجال الايطالي والشانسون الفرنسية الى انجلترا نصف قرن . على انه ربما بدا أكثر من ذلك ابتعادا عن الاحتمال ، عدم قيام بلد موسيقى بفطرته يملك منظمات موسيقية ممتازة ، بأبداع موسيقى دنيوية ممثلة لعبقريته ، وكان من الواجب ان تتركز دراسات الباحثين الانجليز على نفس هذا النصف القرن . وربما أمكن ارجاع غلبة الموسيقى الدينية في المخطوطات الباقية للعصر الى المحافظة عليها في مكتبات الكاتدرائيات والكليات .

ونبه وولريدج الى وجود مجموعة من كتب الاغانى الجماعية في مكتبة فيلونز Fellow في ونشستر كولينج ، تحتوي على امثلة لاعمال فيليرت ولاسوس واركاديلت ، وغيرهم من مؤلفي موسيقى الشانسون والمادريجال . والمجموعة أقدم من أول مؤلفات انجليزية للمادريجال برقع قرن . على أن وجود قدر كبير من المادريجالات الاجنبية في مجموعات مخطوطة ، وزيارة العديد من الموسيقيين الفلمنكيين وغيرهم في منتصف القرن لدليل على وجود افتتان واضح بالموسيقى الكورالية الدنيوية الاجنبية . واخيرا فان علينا ان نذكر المثل المموسى للاغانى ذات الطابع المادريجالي التي ألفها موسيقى انجليزى سسافر « الى احدى البلاد الاجنبية المشمسة » . وشهد الموسيقى ودرسها حيثما حل « وان كان قد درسها بصفة خاصة عند الايطاليين الذين توافر لهم نوع مرح لطيف يدعى بالنابوليطنى » . ان اسم الموسيقى الذى اجتذبه كثيرا الفيلانيلا النابوليطنية هو ايثورن ( ١٥٢٨ - ١٥٩٠ ) . غير انه لابد ان يكون قد استمع الى الكثير من المادريجالات أيضا ، اثناء زيارته لاطاليا . ونعت المؤرخين هذا المؤلف الموسيقى بكل بساطة « بالهاوى » ، ورفضوا ادراك أهميته التاريخية الكبيرة ، وزعم بيتر وورلوك ( فيليب هزيلتاين ) - الذى نشر اثنتى عشر أغنية من مجموعة هوايتهورن - استحقاق العديد من هذه الاغانى بان تتبوا مكانة مماثلة لأريات الموسيقيين التى ازدهرت بعد ذلك بجيل .

فإذا رجعنا في بحثنا للوراء ، سنرى وجود اتصالات أبكر بشانسونات أوروبا ، وفنها المادريجالى . فلقد ترجم الانجليز كتاب أوربين ليروا الشهير لتعليم العود ( ١٥٥٧ ؟ ) منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٦٨ . ولما كان هذا الكتاب قد احتوى على عدد من اعدادات الشانسونات ، لذا يستبعد الا يكون قد قام بتعريف عازفى العود الانجليز ، بعددهم الوفير ، « ذلاقة » شانسون النهضة الفرنسية ، ومن دلائل وجود أحد مؤلفى المادريجال الايطاليين المرموقين فى انجلترا المرتب الذى تقاضاه « السيد الفونسو » ، وتأثر مقداره بنزوات الملكة . وينحدر الفونسو نيريوسكو « ( ١٥٤٣ - ١٥٨٨ ) من عائلة موسيقية . وابوه المولود فى مدينة بولونيا كان مغنيا فى المصلاة البابوية ، ومن مؤلفى المادريجال المعروفين ، ولابد ان يكون من قررت له الملكة راتبا خاصا يتقاضاه قد وصل الى البلاد وقت أسبق ، ربما بعد منتصف القرن بفترة قصيرة . وتمتع الفونسو بشهرة كبيرة بين الموسيقيين الانجليز ، وقامت بينه وبين « بيرد » بوجه خاص صلات صداقة وثيقة . وظهر الكثير من مادريجالاته فى مجموعات انجليزية ابتداء من مجموعة Musica Transalpina ( ١٥٨٨ ) . واستقرت أسرته فى انجلترا ، وقامت بدور هام فى القرن التالى . وساعدت كل هذه العوامل على زيادة شعبية المادريجال الايطالى الفلمنكى فى نهاية القرن . فاذا واصلنا تراجعنا للوراء ، سنكتشف ازدياد تضاؤل التأثير الاجنبى الملحوظ ، وسنرى أمامنا فنا قوميا بالفعل ، مازال مهمل ، فى حاجة الى الكشف عنه . على ان المؤرخين الاقدم كانوا يعرفون قيام العصر التيودورى الأبكر - الذى كثيرا ما يقال انه كان مستغرقا بكليته فى الموسيقى الدينية بتأليف الكثير من الموسيقى الكورالية الدنيوية . وفى الواقع ان أغلب الموسيقيين قد اعتبروا « مجرد موسيقيين دنيويين » . ولاحظ بيرنى فى معرض تعليقه على الموسيقيين المحيطين بكورنيش :

« كان معظم هؤلاء الموسيقيين - على ما يبدو - موسيقيين دنيويين . فلم أصادف أى اسم من اسمائهم بين موسيقيى الكنيسة ، باستثناء اسم فيرفاكس . والحق ان كورنيش يبدو دنيويا فى موسيقاه اكثر من الباقين . واذا اعتمدنا فى حكمنا على سلوكه الشخصى ، واختياره لاشعاره من كتاب ريبالدرى لشلتون قد يصح الاعتقاد بعدم اتصافه بالخلق الحميد أو رقة العاطفة . ومع هذا فرغم قصور مؤلفاته وابتعادها عن اللياقة - ومعدرة لاختيارى مثل هذه الكلمات - فانها لم تخل عند استعمال الكونترينط من التنوع أو البواعة بالنسبة لمثل هذا العهد الباكر . . . »

يستحق هذا القول الانتباه ، لانه قد قدر الموقف تقديرا صحيحا ، ولما فيه من اتجاه اخلاقى يعتمد على الزهو ، سمة كتابات معظم المؤرخين

الموسيقيين الانجليز ، الذين يحاولون فرض الكآبة والجمود التقليدي على عصر زاهر ( بين تشوسر وشكسبير ) \* وهي كآبة عرفت عن بعض فترات جذباء من القرن التاسع عشر \* وليس من شك في وجود شرذمة من الناظمين للشعر والموسيقيين المنسيين التافهين ، ولكن بعد ان تدهورت الرومانسات العتيقة البالية ، تحددت شيئاً فشيئاً معالم الأشعار الغنائية التي تغنت بالخارجين على القانون وبالغابة وافراح الحب واتراحه ، ثم بوحشة الحياة في اطراف البلاد ولعنا نشعر بالكثير من الراحة عندما نستمتع بحياة الخلاء ونحن محاطون بأشخاص ذوي افئدة انسانية وانفعالات آدمية لا يشعرون بالخجل منها ، من أولئك المنطلقين في المرح ممن يسخرون ويرقصون ، كما يشتهون \*

ظهرت البداية المترددة لهذا الفن القومي - وهو فن اجتماعي صميم - في مستهل القرن السادس عشر ، في مقطوعات الفرجينال وأغاني كورنيش وتاليس وآخرين \* وكتاب أغاني « وينكين دي وورد » سنة ١٥٣٠ ( وهو غير مكتمل من أسف ) وثيقة صامتة لهذا الفن المعروف قليلاً والمثل للغناء الديوي في إنجلترا ، ومع هذا فثمة أغاني أخرى تستحق الانتباه ، وان كنا لا نعرف من أغلبها أكثر من العناوين \* فقد بدا هذا الفن شديد الانحطاط غير جدير بعناية الناشرين \* ولكن كم تبدو هذه العناوين حافلة بالإشارات والدلائل على التقليد التليدة ! « غدير جون Jhoones Sike » ( ريشارد دافى ) \* - « من سيفازل حسنائى who shall court my fair Lady أحببت وبادلتنى الحب فكم أنا جدير بالحب I love, loved and loved would be » انفع بوقك أيها الصياد Blow Thy Horn Hunter ( كورنيش ) \* لابد ان تكون كل هذه الاغاني استمراراً مباشراً لأغاني القرن الخامس عشر الديويية الآخاذة \* ويتبين من الامثلة التي نشرها ستانر وميرزوفولر ماتلند استمرار تأثير قداس الشعراء والمنستريل ، ومن المستطاع تبين مدى عنف التغير الذي أعقب الإصلاح الديني من الاختفاء الكامل للعديد من الاسماء التي كانت معروفة حتى ذلك الحين في المجموعات الموسيقية \* وكما قال وولردج بصورة مقنعة : « ما من شيء كان قادراً على تحمل مثل هذه الصدمة الشديدة غير الحيوية الفطرية المدهشة الكامنة في الموسيقى الانجليزية » \*

بدأ الازدهار الحى لفن المادريجال العظيم سنة ١٥٨٨ \* ونشر نيقولاس يونج ( مات ١٦١٩ ) أول مجموعة مطبوعة من المادريجالات الايطالية المزودة بكلمات انجليزية \* واحتوت المجموعة المسماة « موسيقى عبر الألب » - Musica Transalpina على سبع وخمسين مقطوعة من تأليف جهابذة مؤلفي المادريجال ، بينهم « مارينزيو » و « بالسترينا » و « فيرابوسكو » و « لاسوس »



ودى مونتى ، وبالإضافة الى مقطوعتين لبيرد . ولم يظهر شعير جيد فى الترجمات الانجليزية ، وان كان العروض قد بدا مناسباً لديمومة نغمات الموسيقى وجاء فى أعقاب ذلك ( ١٥٩٧ ) كتاب ثان تحت عنوان مماثل . وقال يونج فى اهداء كتابه الأول انه يقوم بالترفيه عن ضيوفه « بتزويدهم بكتب من نوع اتلقاه سنوياً من ايطاليا ، وغيرها من البقاع » . ان هذا برهان آخر يدل على تأصل غناء المادريجات الايطالية ، والايطالية الفلمنكية ، واعتياده ، فى الوقت الذى ظهرت فيه « موسيقى عبر الالب » . ولا ينفى ذلك حقيقة ازدياد قوة الدفع بعد نشر مجموعة « يونج » . ولعل هذا يرجع الى استعمال اللغة الانجليزية . وانطلق سيل حق من الموسيقى الفنية ( موسيقى الحضارة ) العالمية الممتعة . وفى سنة ١٥٩٠ ، نشر توماس واطسون : « أول مجموعة مجلدة من المادريجات الايطالية The First Sett of Italian Madrigals Englished » وتضمن الاهداء رسالة الى لوقا مارينزيو . واختيرت ثلاثة وعشرون من مادريجاته من بين الثمانية والعشرين التى تضمنتها المجموعة . وأصبح موسيقار روما الكبير نموذجاً ومعبوداً لمؤلفى المادريجال الانجليز . وهناك ايطالى آخر عظيم التأثير : جوفانى جياكومو جاستولدى ( حوالى ١٥٥٦ - ١٦٢٢ ) . وتمتعت بشهرة غير عادية مقطوعاته ذات الخمسة السطور اللحنية من الكانتارى « والصونادى » و « البالارى » ، « والباليهات الغنائية » بالحنائها واغانيها الراقصة الرشيقة ، ذات الترجيعات المتماوجة ، وتأثر بها الموسيقيون الانجليز وبخاصة مورلى ، الذى انشأ على غرارها مؤلفاته من الباليهات والـ Falas

حدث اقتداء بالامثلة الايطالية فى اسلوب التأليف الموسيقى ، وكذلك فى فن النشر فقد أخرج الناشر الفينيسى جاردانو ١٥٩٢ مجموعة من المادريجال تحت عنوان Il Trionfo di Dori ، احتوت على تسعة وعشرين مادريجالاً ، ألفها العديد من مشاهير الموسيقيين ، أغلبهم من الايطاليين ، وتنتهى كل أغنية بعبارة Viva la Bella Dori ، واقتدى بهذا المثل تسعة وعشرون من الموسيقيين الانجليز يتصدرهم مورلى فوضّعوا مجموعة من المادريجال فى تمجيد الملكة اليزابث . ويتبين من العنوان The Triumphes of Oriano ، ومن عدد الموسيقيين المشتركين ، ومن الترجيعات Long Live Fair Oriana كيف حدثت محاكاة للمجموعة الاصلية لجاردانو ، فى كل تفاصيلها .

أخرج هذا الفن الارستقراطى النابض بالحياة عدداً من الموسيقيين اللامعين وأبرز المادريجاليين الاوائل هم توماس مورلى ( ١٥٥٧ - ١٦٠٣ ) ووليم بيرد ( ١٥٤٢/٤٣ - ١٦٢٣ ) وتوماس ويلكينز ( مات ١٦٢٣ ) وجون ويلبى ( ١٥٧٤ -

( ١٦٣٨ ) • ونستطيع أن نذكر من بين أعضاء المجموعة الأخيرة أورلاند وجيبونز ( ١٥٨٣ - ١٦٢٥ ) وجون وورد ( عاش في الربع الأول من القرن السابع عشر ) وتوماس تومكينز ( ١٥٧٣ - ١٦٥٦ ) وفرنسيس بلكنجتون ( مات ١٦٣٨ ) بالرغم من وجود عديدين آخرين لا يتفوق عليهم سوى موسيقيي الصف الأول

وألّف مورلي الى جانب مادريجالاته وكانزوناته البديعة ، اغنية أو أغنيتين على نص من روايات شكسبير الخالدة • وتعد مقطوعة Plaine and Esie Introduction ( ١٥٩٦ ) أهم مصادرها عن الحياة الموسيقية الاليزابثية وهي في شكل حوار ممتع ، على غرار النوع السائد في المحاورات الايطالية dialoghi ، بدا فيها الطابع الانجليزي - واضحاً - وكان مورلي احب موسيقى في عصره ، ومازال يستأثر باعجاب المستمع الحديث لما في موسيقاه من خفة ورشاقة ولطف •

ويظهر اسم وليم بيرد في المصادر التاريخية كعازف للارغن لكاتدرائية لينكولن • وبعد أن أمضى سنوات قليلة في هذا المنصب ، تقلد وظيفة عضو بالرويال تشابل ( الصلاة الملكية ) حيث قابل تاليس ، وتوثقت بينهما عرى الصداقة • وليس من شك في أن بيرد صاحب اكبر شخصية مهنية بعد شكسبير في عصر النهضة الانجليزية • فقد ارتفع فوق كل معاصريه • وعند الكلام عنه ، لا تصلح مقارنته بغير « سيدي » الموسيقى الآخرين : بالسستينا ولاسوس • فلا عجب اذا وصف ببالسستينا الانجليزي • ولو احتاج بيرد لاي لقب ، فربما كان الأوفق تسميته بلاسوس الانجليزي ، لانه كان مثل ابن البلدان الواطئة العظيم قادرا على التوافق مع كل انواع الموسيقى ، ولكن أوفق ميدان ناسبه هو موسيقى الكنيسة • استمر بيرد متمسكا بالكاثوليكية طيلة حياته ، وهذا يفسر الطابع اللادنيوي في موسيقاه الكنسية ، سواء كتبت للشعائر اللاتينية او الانجليزية • ومع درايته بأذواق الجمهور ، وميول عصره ، الا انه لم يستسلم لاية بدعة عابرة ، كما فعل اغلب اقرانه • وبوصفه محافظا بطبعه ، أراد الاحتفاظ بكل السمات النافعة في المادة الموسيقية المتوافرة لديه نعم لقد استعمل نفس المصادر التي استعان بها زملاؤه الموسيقيون ، ولكن شاعريته العبقرية كثيرا ما كانت تحول الاحجار التافهة الى احجار كريمة ، وتزيدها بريقا ولعانا لو كانت هذه الخامة ذاتها من الاحجار الكريمة ، ويعكس سمو شجى قداساته ، الروحانية الخالدة في البوليفونية اللاتينية الكلاسيكية ، بينما تسبح شعائره الانجليزية بحمد الله في نغم انساني سام ، كان من المستطاع أن يصبح صورة مجسمة لموسيقى الكنيسة البروتستانتية ، وان كان احد من الموسيقيين الانجليز في عصره لم يقدم على ذلك • ومما يشهد بولع اليزابث بالفن عدم تعرض الموسيقى الكبير - الذي كان على ولاء مطلق من

الناحية السياسية - لأى ازعاج خطير بسبب مذهبه الكاثوليكي ، مع التفاضى  
عن بعض المضايقات التافهة التى تعرض لها • وعلى العكس ، فقد ساد الاعتراف  
به بين الموسيقيين وأولياء الامر على السواء كأعظم مؤلفى الموسيقى عندهم •

كان هذا الموسيقى العميق المتعدد الجوانب ، الذى واصل التقاليد العظمى  
للموسيقى الانجليزية اقل تأثرا بالفن الايطالى من معاصريه • وفى السنة  
التي ظهرت فيها مجموعة «موسيقى عبر الالب» - ويحتمل قبل ذلك - نشر «بيرد»  
المزامير والموشحات واغاني الحزن والورع Psalms, Sonets and Songs of  
Sadness & Pietie وكتب هذه الاغاني وفقا لاسلوب الكونترابنطى الشائع  
لخمسة سطور لحنية ، غير انها تنم عن قرابة بعيدة بالأغنية المنفردة المصحوبة •  
اذ كان اعلى السطور اللحنية اكثر ميلودية من باقى السطور التى يفترض  
عزفها بواسطة رباعى من الفيول • ان كل ما يعرض فى هذه المرحلة من البحث  
عن الاغنية الانجليزية السابقة لعصر اليزابث يعتمد بالضرورة على التخمين ،  
بيد أنه يبدو أكثر من محتمل ان ما نواجهه هنا مرة أخرى هو آثار فن قومي  
عريق ، كان ينسى ، لا تصلح في الحكم عليه معايير أى أسلوب مختلف •

الفثوماس ويلكينز وجون ويلباى مادريجالات ممتازة ، وكلاهما يحتل  
مكانة مماثلة لأفضل مؤلفى هذا النوع في أوربا - وبخاصة ويلباى ومما يؤسف  
له اختفاء أغلب موسيقى الكنيسة لويلكنز ، لأن الشذرات الباقية قد كشفت  
عن وجود موهبة في تأليف هذا الضرب • وتركز انتاج أورلاندو وجيبونز بأسره  
في الموسيقى الدينية على الشعائر الانجليزية ، وهذه حقيقة تميز بها على  
جميع معاصريه • وقام حتى الموالون المخلصون لكنيسة انجلترا بالنهوض  
بالشكل الذى سميناه « بالموتيت المتقارب مع اللاتينى » ومن بين  
« انتيمات » الاربعين ، نحو خمسة عشر مؤلفة وفقا لاسلوب البوليفونى  
الكبير في القرن الخامس عشر ، وتكشف عن استاذية لم تتوافر لغير اساطين  
موسيقى « العصر الذهبى للبوليفونية » • وشارك بيرد في الانتيمات والطقوس  
الأخرى ، باجراء تجارب للفقرات المنفردة المعتمدة على اصطحاب الآلات ،  
وبذلك استهل الاسلوب الدرامى الشامخ الذى توج الانتيم الانجليزى بأعمال  
بورسيل ، ويحتوى الجزء الرابع من كتاب « موسيقى الكنيسة التيودورية »  
Tudor Church Music على كل ما هو معروف من موسيقاته الكنسية  
وتم في مادريجالاته الجمع الموفق بين أسلوب الكونترابنط الرائع ، والاحساس  
باللحن الغنائى عند هذا الموسيقى المدهش التى الفت تبعا لاسلوب الجرىء  
لاقرانه من فينسيا •



ومع التسليم بنضارة 'نادريجال' الاليزابثية والجاكوبية ، والاعتراف بتبعيتها للفن وشدة تأثيرها ، الا أنها قد قلدت النوع الايطالى الاصلى ، ولم تعكس العبقريّة الموسيقية الانجليزية الا بقدر محدود . وثمة ملامح انجليزية فى الجمل الرخيمة وسلامة رنين المؤلفات الكورالية ، ولكن تصميم البناء واسلوب الصنعة ايطاليان أولا وأخيرا . كأن مورلى ينقل جملا بأكملها من اعمال جاستولدى ، ولجا فى كانزوناته الى استعارات مماثلة من أعمال فيليس انيريو ، خليفة بالسسترينا كمؤلف موسيقى فى المصلاة البابوية ، والمايسترو بالكلية الانجليزية بروما . وهذا لا ينتقص من قدرته . اما المؤلفات البسيطة الأقرب للآغاني وآغاني العود لجون دولاند ومقطوعات الآلات المختلفة فأكثر تمثيلا للفن الانجليزى ، التصميم . فلقد تحولت الى شكل انجليزى ساحر النماذج الايطالية ( كالبالاتى والآريا لجاستولدى ) فى مقطوعات دولاند لاربعة سطور لحنية ، وبخاصة فى اعداداتها للصوت المنفرد مع مصاحبة العود ، واعمال مشابهة لتوماس كامبيون ( ١٥٦٧ - ١٦١٩ ) وفيليب روسيتر ( ١٥٧٥ - ١٦٢٣ ) ( وفرنسيس بيلكنجتون السابق الكلام عنه ) والحق ان هذه الاعمال قد بدت انجليزية صميمة فى طابعها ، ولكنها رغم شيوعها على خير وجه لم تحدث أى اثر ملحوظ على الموسيقى الغنائية الاوروبية ، لأن سبيل التعبير والقوالب المتبعة فيها منساقة للاتجاه الايطالى .

بدا جون دولاند ( ١٥٦٣ - ١٦٢٦ ) فى عهده من العازفين الافذاذ على العود ، الا انه لم يؤثر فى معاصريه بقدر ما يستحق . كان هذا الموسيقى المغرم بالتجوال Wanderlustig من اعظم الموسيقيين الذين انجبتهم انجلترا أصالة وتقديما ، وآغانيه ورواياته درامية ليريكية حديثه بأكمل معانى الكلمة . ويكاد تأليف مثل هذه الاعمال خلال عصر المادريجال يبدو غير محتمل التصديق ، اذ أن آغاني دولاند لم تستغرق الى حد كبير فى تفاهة التلاعب الحلو الرشيق بما ينساب من أسطر كونتربنطية اربعة أو خمسة . فالصوت المنفرد يركز فى سطره اللحنى على المادة الموسيقية الأساسية ، بينما تقوم باقى السطور بدور الاصطحاب ويتبع اللحن المصقول الكلمات معبرا عن الشاعرية بأقصى قدر من الامانة ، وليس الاصطحاب مجرد تألفات هزيلة بأى حال . فمن المدهش ملاحظة استخدام أحدث قواعد تأليف الأغنية فى هذه المصاحبات التى كتبت للعود أو مجموعة الفيول ، ويلتقط الاصطحاب المواد اللحنية الهامة فى الاغنية ، ثم تعد اعداد عضويا كى تشارك فى المصاحبات . واحيانا يتركز الاهتمام على المصاحبة نفسها ، بينما يغنى الصوت الأدمى نغمات طويلة . ولا يصح الاكتفاء بارجاع أصالة اسلوب دولاند الى اسفاره ومعرفته بموسيقى أوربا ، التى لم تعرف فى عصره مثل هذا الاسلوب فى الاغنية ، فاذا احتسبنا الاغاني البوليفونية الجيدة لبيير

ومؤلفات دولاند وكذلك بعض ما ألفه عازفو العود الأقل شأنًا ، فائنا سنستخلص من كل هذا عودة عبقرية الموسيقى الانجليزية الى التعبير عن نفسها وازدياد ثرائها بفضل المؤثرات الأجنبية دون تعرضها لاي تغيير أو تبديل في أصلاتها .

## موسيقى الآلات

نبعت حتى مقطوعات مؤلفي الفرجينال الانجليز من الاغنية القومية التي تعرضت للاحتجاب مؤقتا خلال عصر المادريجال . وفواة مؤلفات الفرجينال فن قائم على التنويع ، مستقل تماما عن البوليفونية الفرنسية الفلمنكية . ويتبين ذلك من الحانها المعتمدة على اشكال من الرقص والغناء ، مع تفضيل قاطع للصوت الصدادح في مقابل لحن التنور عند أبناء البلدان الواطئة . والاختلاف ملحوظ بالمثل في طبيعة اللحن الكونترابنطى . فحتى عندما يستخدم الموسيقى « اللحن الثابت » فانه لم يكن يؤلف سطورا كونترابنطية متوازية ، بل كان يعرض تلاعبا ببعض النغمات القصيرة للآلات التي ترتبط بعضها ببعض بوساطة نغمات قد تتكرر كما هي ، أو مع بعض التحوير الطفيف . وهكذا ظهر لنا وسط العصر البوليفونى فى ذاته الذى يؤثر فى طريقته كتابة الأسطر اللحنية متغاضيا عن الطبيعة المميزة للغة التعبير ، أسلوب للآلات مستمد بحذافيره من طبيعة الآلة ذات لوحات المفاتيح ، وروحها ورنينها . ولا حاجة للقول بوجوب انحدار أى فن يتمتع بمثل هذه الاصالة ، واستقلاله عن المؤثرات الأجنبية ، على أساس كونه ينحدر من ماضى الموسيقى الانجليزية . ولا شك ان تراث فن المنستريل الانجليز فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد استمر يحيا فى هذه التنويعات ، وغيرها من مقطوعات الفرجينال . ومن سوء الحظ الا يعرف أولا يكاد يعرف أى شىء عن التاريخ الباكر لهذا الفن . وأما أنه كان مكتمل التقدم فى بداية القرن السادس عشر بالذات ، فامر يتبين من عدم وجود أية مظاهر مهوشة ومتردة فى مقطوعة « هورينبايب » لاستون : أقدم مؤلفات لوحات المفاتيح والتي جاء ذكرها من قبل . وسنزداد اقترابا من الحقيقة اذا احجمنا عن اعتبار مقطوعة استون بداية لموسيقى آلات المفاتيح ، وبدأت لنا مجرد مثل مثير للاهتمام من ختام أول عصر عظيم لموسيقى الآلات الانجليزية . لابد أن يكون هذا « العصر الاول » من موسيقى الآلات قد تميز بشدة خصوبته وتنوعه ، وبوفرة آلاته وحسن صنعها . وعند وفاة الملك هنرى الثامن ، حصرت آلاته الموسيقية بناء على أمر ادوارد السادس . ولا يصح الاعتقاد ان هذه المئات من الآلات التى ضمتها هذه الوثيقة المدهشة مجرد أثر من آثار نزوات أحد هواة

الاقتناء • كل ما هناك هو ان الملك كان يفتنى فى اعداد اوفر ، ما كان يفتنيه  
رفاقه الموسيقيين الميسورى الحال فى بيوتهم •

فى سنة ١٦١١ ظهر اول مجلد مطبوعات لموسيقى الفريجينال الانجليزية :  
Parthenia • ومن المجموعات الطريفة الاخرى My ladye Novells  
Booke سنة ١٥٩١ ، ويحتوى على اثنتين وأربعين مقطوعة لبيرد ، وكتاب  
الفرجينال لبنجامين كوسين • والكتابان من الربع الاول من القرن السابع عشر ،  
أما اروع مجموعة من موسيقى لوحات المفاتيح الانجليزية فمضمنة فيما  
يدعى بالـ Fitz William Virginal Book المؤلف فى الربع الاول من القرن  
السابع عشر ، والمحفوظ الآن فى متحف فيتز وليم بكمبريدج ، ويحتوى الكتاب  
على ما يناهز الثلاثمائة مقطوعة لآلات لوحات المفاتيح تأليف بول وبيرد ومورلى  
وفيلبس وتاليس ودولاند •

لاداعى لان نشيد مرة اخرى بفضائل بيرد • فلم تكن موسيقاه للوحات  
المفاتيح ذات طابع مميز فحسب ، ولكنها تميزت بانطلاقها وبأسلوب شخصى  
فى التعبير • وترك لنا بالمثل جيبونز أحد مشاهير عازفى الارغن والفرجينال  
فى عصره مؤلفات تعكس المعية فنه • أما جون بول ( ١٥٦٢ - ١٦٢٨ ) ثالث  
مؤلف « للباثينيا » ، فقد تخصص فى الكلافير ، ومن هنا تستحق انتباهنا • كان  
مولعا بالمخاطرات مثل معاصره المرموق دولاند • وانهى حياته الفنية كعازف  
للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى انفرس ، ويحظى بأعظم قدر من التقدير ،  
واكتملت عنده البراعة فى العزف ، واشتهر بأحاطته بآلات لوحات المفاتيح ،  
مثلما اشتهر دولاند بعزفه للعود ، وساعد تألقه فى حرفية الكلافير على تزويد  
أسلوب مؤلفات الآلات بملامح رحب بها بسرور واضح واهتمام موسيقيين  
أوربا - ومن بينهم سويلنك عازف الارغن الهولاندى الكبير • وسنرى كيف أثرت  
فى تقدم الموسيقى فى عصر الباروك التالى عبقرية هذين الموسيقيين اللذين  
اتصفا بعنادهما ونزواتهما وشطحاتهما الخيالية ، كما اتصفا أيضا  
بالاصالة والطابع الانجليزى الصميم •

هناك فرع آخر من موسيقى الآلات تمتع بشعبية كبيرة فى نهاية القرن  
السادس عشر ، وخلال القرن السابع عشر : موسيقى المجموعات ( الانسامبل )  
للفيول وغيرها من الآلات • ويستطاع وصفه حقا « بموسيقى الصحاب » ، أى  
« بالميوزيك دى شامبر » • منذ عهد اليزابث ، كانت آلات الفيول أحب الآلات عند  
الهواة ، ويفضل الارستقراط من عشاق الموسيقى مجموعات الفيول ( وتدعى  
بالكونسورت ) التى تعزف بين ثلاثة الى ستة سطور لحنية ، وكانت تعزف فى



امسياتهم الموسيقية • واستخدم النوعان : فيول الذراع وفيول الساق ، ولا يستبعد استيراد فيول الساق من ايطاليا ، فيبدو ان تسميتها بالفيو لا داجامبا كان شائعا ، كما تبين من استعمال شكسبير لكلمة فيول دى جامبورى « فى مسرحية الليلة الثانية عشرة • وترادف كلمة « كونسورت » الاسم الجديد • « انسامبل » • ويقصد بكونسورت الآلات أى مجموعة تعزف سويا ، ولكن هناك اختلافا بين الكونسورت المؤلف من آلات تنتمى الى نفس العائلة ، ويدعى « بالكونسورت الجامع » والكونسورت المختلط ، او المتقطع • وفاتحة هذا النوع من « موسيقى الصباح » مؤلفات انطونى هولبورن ( مات ١٦٠٢ ) وتوماس مورلى التى ظهرت سنة ١٥٩٦ ، وسرعان ما انضم الى هذين الرائدتين مؤلفون مرموقون آخرون فى موسيقى الغناء وآلات المفاتيح مثل بيرد وجيبونز • اعتمدت هذه « الكونسورقات » فى الأصل على الحان ثابتة (كانتوس فيرموس)، اى كانت الحانا بوليفونية لما يدعى بالـ Miserere وللتنور In nomine ومالبث ان اعقبها الحان سولفيجية متحررة عن نصوص مكتوبة وكانت فانتازيات الآلات المعتمدة على الحان ثابتة «كانتوس فيرموس» من الأغاني البسيطة مفضلة بوجه خاص عند مؤلفى موسيقى الآلات ، ولعلمهم جميعا قد اختبروا براعتهم فيها • وتضاعف الولع بها بعد عودة الملكية ، ولكنها ظلت معروفة حتى نهاية القرن • ان ألف بورسيل اثنتين من Il Nomine سنة ١٦٨٠ • ومع ان طبيعة هذه المقطوعات قد بينت بكل جلاء انها مجرد نوع انجليزى من الريشيركارى ، أى موسيقى بوليفونية للآلات متفرعة من الموتيت الا ان مصطلح «ان نومينيه» قد خلق بعض الاضطراب • واعتقد قدامى المؤرخين ان المؤلفات المسماة بهذا الاسم تعتمد على لحن ثابت يستعمل بهذه الكلمات ، ولكن اتضح ان اللحن المستعمل هو اللحن الجريجوريانى المعروف Gloria Tibi Trinitas

وعند نهاية القرن السادس عشر ، اتبعت فى انجلترا الطريقة الاوروبية فى الجمع بين عدة رقصات سويا فيما يسمى « بالمتابعة » • وشاع ظهور متتابعات الدروس ، أو « مجموعات الدروس » بعد ذلك بعشرات السنين وفى Plaine & Easy Introduction لمورلى ، ورد ذكر اسماء عدد لا بأس به من الرقصات من أصل انجليزى ، غير ان الرقصات البسيطة ما لبثت ان اتسعت ، وتحولت الى مؤلفات كبيرة للآلات ذات قيمة فنية عظيمة • هنا أيضا شارك دولاند بابداع عمل جمع بين الاصالة والاكتمال : Lachrymae or Seven Tears, Figured in Seven Pavans ( سنة ١٦٠٥ ) •

ابتداء من القرن السابع عشر ، أصبح أهم قالب لموسيقى مجموعة الآلات هو «الفانسى» ويشغل فى الموسيقى الانجليزية نفس مكانة الريشيركارى فى أوربا •

وبينهما بعض التشابه . وكلمة « فانسى » الانجليزية مرادفة لكلمة « فانتازيا » الايطالية ، وتعنى مؤلفا للآلات بغير شكل محدد . وظهرت فى موسيقى لوحات المفاتيح فى النصف الثانى من القرن السادس عشر . ووصف مورلى « الفانسى » بانها نوع سياسى من الموسيقى لا يعتمد على الترانيم مشـيرا بذلك الى طابعها المعتمد على الآلات وحدها . و « فانسيات » بيرد وجيبونز - مع الاكتفاء هنا أيضا بأعمال الرواد - ليست آيات فذة قد أغفل ذكرها بلا مبرر صحيح ، ولكنها بالاضافة الى أعمال أخرى فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، تعد الهيكل الذى اعتمدت عليه موسيقى الباروك الانجليزية ، على نحو مماثل لفوجات الآلات بالنسبة لأسلوب الباروك فى أوربا . ولاقت هذه الموسيقى وأصحابها أيضا استخفافا من المؤرخين فى بلادهم . فلقد أعلن أرنست ووكر عن تخليه عنها بالكلمات الآتية : « تطن الفانسيات فى الأذان معتمدة على طاقة كبرى من الجهد الذهنى . وإن كان لا اثر فيها لاي ابتكار يستحق الذكر من أى نوع » . بالرغم من أنه قد يصح من ناحية نعتها بطليعة موسيقى المجموعات الانجليزية الـ Concerted الا ان النوع الخاص قد اختفى ، ولم يعاود الظهور ثانية . . . . . هذه الفانسيات هى الحدود الأصلية « لموسيقى الصحاب » الانجليزية ، ولولاها ما ظهرت الى عالم الوجود فانتازيات بورسيل المدهشة ويزداد عجبنا من المؤرخين المحدثين اذا تذكرنا استحالة جهلهم بأعجاب الموسيقيين الانجليز فى القرن السابع عشر بموسيقاهم للآلات . فلقد اعترفوا بتفوق الايطاليين فى المادريجال - الحقيقة التى ينكرها المؤرخ الحديث - ولكنهم اصرروا على القول بامتياز ما عندهم من « كونسور » ، واصالته .

يشعر الدارس بالدهشة عندما يتأمل العالم الموسيقى لعصر اليزابث واليعقوبيين ، لما فى العصر من خصوبة لا مثيل لها ، وللاهتمام الذى لا مثيل له بكل فروعه باستثناء فرع واحد هو أكثر هذه الفروع امتاعا : « عندما يتم احياء كل هذه الموسيقى سندرك - ربما بشيء من الدهشة والتردد - انها قد ضمت منجزات ، يمكن ان تقارن بلا مغالاة بتراث الدراما الاليزابثية » . على حد قول « هادو » مؤلف كتاب « الموسيقيون التيودوريون الأوائل » .

### جماليات عصر النهضة

تعرضت الموسيقى القوطية فى مرحلتها الاخيرة المتداخلة مع عصر النهضة لنفس الصراعات العميقة التى مرت بها باقى الفنون فى الكواتروتشنتو ( القرن الخامس عشر ) وواجهت مثلها تغيرات حددت كل تاريخها مستقبلا . وسار التقدم فى تأليف السطور اللحنية المتوازن جنبا الى جنب ما حدث من تقدم فى الادب والتصوير . كان الاسلوب الكونترابنطى المعقد للمدرسة الفلمنكية بكانوناته

اللفظه ومراجعاته وانعكاساته من العلامات المميزة لاسلوب نضجت صناعته حتى فاقت في رجحانها الضرورات . وتعكس « القصائد النغمية » الوصفية لجانكان نفس الروح ، أى روح الفن التصويرى القاص فى أواخر العصر القوطى ، وفيه تتناوب المشاهد « الايدلية » ( الشاعرية ) مع حياة الفروسية وسموها ، واغاني الحب والرقص مع خشونة رقصات القرويين الاشداء عند المصور «بروجل» . كل هذا لا يمثل ما حدث بعد ذلك فى المستقبل ، فهو ينتمى رغم العهد الذى ظهر فيه الى الماضى . واحتاج الاسلوب الجديد المعتمد على استمرار المحاكاة « الى نظرة جديدة الى السطور اللحنية ، وهى التى ظهرت عندما بلغ العصر القوطى فى أواخره الذروة . فكان عليه التخلّى عن المبدأ القديم الخاص بالسطور المتلاحقة ، وطالب بنظرة رأسية متزامنة لفن التأليف الموسيقى كله . واكتسب اللحن المتزامن المؤلف من سطور مختلفة الأهمية بعيدة الاختلاف ، تختلف كثيرا عما فات . كان « تزامن » الرؤية هو الأساس الذى تركزت عليه نظرة التصوير ومشكلاته فى الفن الغربى خلال عصر النهضة ، وانضمت الموسيقى وباقى شقيقاتها من الفنون ، بما فى ذلك الأدب الى التصوير بحثا عن حل مثالى لهذه المشكلات .

يكمن وراء هذا الاسلوب الجديد اتجاه جديد فى الاصفاء والاستماع يمكن مقارنته بالطريقة الجديدة فى الرؤية التى ظهرت فى التصوير . فالمؤلف الموسيقى الآن قد أصبح يستمع أولا الى التألفات المتزامنة ، لا الى الميلوديات الموزعة على سطور لحنية ، كما كان يفعل الموسيقى الاقدم فى أواخر العصر القوطى . فهو يصمم ويرسم على الطريقة الرأسيّة بدلا من الطريقة الافقية ، ومن هنا تحتم قيامه بتناول مركب السطور بأسره ، بدلا من الاسطر المنفردة المتعاقبة . ونذكر بيترو آرون ( ١٤٩٠ - ١٥٤٥ ) فى كتابه *Il Toscanello in Musica* ( ١٥٢٣ ) تفوق موسيقى « المحدثين » على موسيقى القدامى « لانهم ينظرون الى كل السطور ولا يؤلفون سطورهم بالتعاقب » . ويمثل هذا القول الواضح بالضبط ما قاله ليوناردو عن التزامن فى تكوين الصورة . وبين حين وآخر ، حدثت محاولات فى الهارمونية بالمعنى الحديث بقدر مساو لمحاولات الادراك النظرى للمناظر ، التى حدثت فى بواكير تصوير الترشنتو ( القرن الرابع عشر ) ، ولكنها لم تزد عن ارهاصات فحسب . وأهم شىء هو اخفاق المحاولتين على السواء فى زمنهما ، فلم تتصل هذه المشكلات بالناحية التقنية ، ولكنها كانت تمس النظرة الاساسية للفن . ولذا فان وصف نظرة هؤلاء الفنانين للمنظور والهارمونية بالبدائية يعنى تجاهل اختلاف الزمان واساءة للوصف . فلم ترغم المنجزات العظيمة للموسيقين الفلمنكيين



أصحاب النظريات على الاعتراف بما حدث من تغير في أصول التأليف إلا في النصف الأول من القرن الخامس عشر .

أول من بحث الخصائص الرياضية للثلاثة الكبيرة والصغيرة من العلماء النظريين هو الباحث الموسيقي الأسباني « بارتولوميو راموس باريتا » ( ١٤٤٠ - ١٤٩٥ ) الذي عمل في سلامنقة وبولونيا وروما . وأعلن أن العلاقة النغمية الثلاثية ظاهرة طبيعية ، وبذلك وضع أسس النظرية الحديثة في الهارمونية . وكان أسلاف باريتا وأقرانه مثل فلمنج تينتوريس والانجليزى جون هويتى ( مات ١٤٨٧ ) والايطاليين جوفانى سباتارو وفرانشينو جافورى ( جافوريوسى ) ( ١٤٥١ - ١٥٢٢ ) من الباحثين الموسيقيين الممتازين ، ورغم وجود شيء لا ينكر من جفاف التعامل والبعد عن الفن الحى فى كتاباتهم . على أن روح عصر النهضة قد استطاعت التغلب الى حد كبير على الباحثين الموسيقيين . فمع استمرار خضوع أغلب الكتاب لتأثير نظريات بويتوس ، إلا أن مدرسة القرن السادس عشر الصاعدة قد ابتعدت عن بويتوس ابن العصر الوسيط العظيم ، واتجهت الى اكتشاف المصادر الاصلية للنظرية الموسيقية الكلاسيكية عند اليونانيين ، وتبع ذلك مراجعة كاملة للمعرفة الموسيقية .

وضعت نظرية « الرينسانس » الموسيقية أسس نظام موسيقى شامل ، لو نظر له فى جملته سيتبين استمراره كأساس لموسيقانا الحالية . فهو يمثل ابتعادا عن النظام الموسيقى للعصور الوسطى ، ونظرياته ، التى كانت حدسية رمزية مشحونة بالروح القديمة للمعتقدات الفيثاغورية ، كما نقلها بويتوس . ويكفى فى هذا الشأن تذكّر النظام المعقد لموسيقى الاجرام السماوية ( موزيكا موندانا ) . أما النظام الذى وضعه عصر النهضة فقد اعتمد فى تعزيفه على الفزيقا ، واستند على دعامة رياضية ، فتعارض على طول الخط مع النظرة الوسيطة - ولم تكن التغيرات الفلسفية والنظرية فى ميدان الموسيقى الا نتيجة للنقلة من التنجيم المعتمد على الرمز والحدس الى العلم الطبيعى للفلك ، والتى حدثت فى نفس الوقت تقريبا . كانت آخر آثار للروح الوسيطة التى استمرت قوية للغاية فى تقاليد الشمال الموسيقية الموروثة ، ومن ثم لم يتحقق الا حثيثا التخلص من ميراث الشمال الذى سعى اليه الايطاليون بغزواتهم . وسبق بزوغ العصر الذى بدأ بمونتفردى كفاح لتحقيق استقلال الموسيقى ، استمر عشرات السنين ، واشتدت خطورة الكفاح ، لأن بعض المدافعين عن التقاليد العظيمة للمدرستين الفرنسية والفلمنكية والايطالية الفلمنكية كانوا من العلماء الموسيقيين الافذاذ ممن تشبعوا بروح « الهيومانية » ، ولكنهم كانوا يقفون عند نهاية موجة الاتجاه الهيومانى الجديد التى مثلها واحسن تمثيلها ارازموس . وولى عهد

الاحياء الملىء بالآمال ، وتضاميل الاعتقاد في ظهور عصر ذهبي ، ولما خشي  
الادباء انقراض التقاليد العظيمة اتجهوا الى تمجيد الماضي . ومن بين من  
اتبعوا هذا الاتجاه ارازموس . ومن ابرز علماء هذه المجموعة : هينريخ لوريس  
( ١٤٩٩ - ١٥٩٣ ) أو جلارينوس ، حسب اسمه الذي اشتهر به نسبة الى  
( جلاريوس ) مقاطعته السويسرية . قلده الامبراطور مكسيميليان امارة الشعر،  
واشتغل مدرسا للاتينية واليونانية والادب في بال ، وبرز هذا العالم الباحث الذي  
عرف بعمق علمه واتساعه في ميدان الدراسة الموسيقية بخاصة . وترجع قيمة عمله  
الاساسي : Dodecashordon ( ١٥٤٧ ) الى استيفاء تناوله الطريقة البوليفونية  
المعقدة في التأليف الموسيقى عند المدرسة الفرنسية الفلمنكية . واعتبر  
« جلايانوس » « جوسكان دي بريه » ممثلا لاكتمال الروح الكلاسيكية الهيومانية .  
فهو يعد المثل الذي تجسم عنده بصورة مطلقة سمو الشكل والجلال الطبيعي  
والتوازن المتوافق للأجزاء والدقائق . لم يعن قوله « ان هذا هو الفن الكامل ،  
الذي لا يمكن ان يضاف اليه شيء » ، انضمامه الى صفوف اعداء الباروك  
المشرق ، ولكنه مقتنعا بكل بساطة بما سستؤدي اليه من تغير للتوازن بين  
المؤثرات البوليفونية الأفقية والمؤثرات الهارمونية الرأسية من اضافة الى  
الاسلوب الرائع للبوليفونية الكورالية التي يقتصر فيها كل سطر على حدود  
مداه الطبيعي ، وفي الحق ان البوليفونية عند بالسرينا ومعاصريه قد خضعت  
خضوعا قاطعا لقواعد التنظيم التألفي .

اجملت مؤلفات الموسيقى والعالم الفينيسي جوزيفو زارلينو ( ١٥١٧ -  
١٥٩٠ ) نظرات عصر النهضة ، واستوفتها . وزارلينو تلميذ فيلليبرت  
« وخليفة » دي رور « كرئيس للكورس في كنيسة سان مارك بفنيسيا . وظهرت  
في كتاباته روح مؤلفات ومذاهب الفنون التشكيلية ، بل ومصطلحاتها أيضا . اذ  
كان من المستطاع مصادفة تشبثه بمراعاة الابعاد والتوازن في أي بحث من  
ابحاث العمارة أو التصوير . ويتميز « زارلينو » الموسيقى الكاتب الذي مثل  
آخر قمة من قمم الفن البوليفوني الفلمنكي الايطالي بالنظام المنطقي الصارم  
الذي اتبعه في مؤلفاته الأساسية : الأبحاث الثلاثة المسماة Institutioni  
Harmoniche ( ١٥٥٨ ) و Dimostrationsi Harmoniche ( ١٥٧١ ) و  
Sopplimenti Musicali ( ١٥٨٨ ) ، بما فيها من أفكار محددة ومفهومية  
واضحة ، وبالروح الفلسفية التي اعتمد عليها المؤلف في إعادة تشكيل الأفكار  
التقليدية . وعلى الرغم من الاتجاه التقدمي الملحوظ الذي اظهره في مسائل  
السلم الموسيقي ، ودفاعه عن قسمة الاوكتاف الى اثنتي عشر نصف نغمة  
متساوية ، القاعدة التي لاقت الكثير من الاستحسان فيما بعد ، بوصفها الطريقة  
العملية الوحيدة لربط النغم ، الا ان أهم ما عني به هو حماية الفن العظيم الذي

غرسه في فينسيا أستاذه فيلليرت . فلننتقل الى الكلام عن استاذ آخر ، حتى تكتمل صورتنا عن النشاط النابض في البحث النظري الموسيقى ونظريات الفن الماثورة عن آخر عصر النهضة . يعد دون نيقولا فيشنتينو ( ١٥١١ - ١٥٧٢ ) زميل زارلينو في مدرسة السيد ادريانو افضل نموذج للمثل الاعى السائد في عصر النهضة الذى حاول انقاذ الموسيقى من « مغالة البوليفونية الكونترابنطية العتيقة » بالعودة الى دراسة القدامى . ومع ان التقاليد الايطالية الفلمنكية قد استمرت تحيا عند فيشنتينو، الا ان ولعه بالدقائق الهارمونية ، وميله الى الجمع الرخيم بين الالوان النغمية وادراكه لطبيعة موسيقى الآلات قد دل على انه كان على دراية كاملة أيضا بما سيجيء بعده .

ويكشف عنوان كتاب فيشنتينو الهام *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Pratica* ( ١٥٥٥ ) عن المشكلة الأساسية لعصره ، فلقد تجاهل المؤلف كابن مخلص للرينسانس الافكار الوسيطة ، وحاول الربط بين الممارسة الموسيقية في عصره ومعتقدات القدم . واستحوذ عليه كانسان وموسيقى الاعتقاد باهمية عصره ، وعلو قدره . وعبر عن تفاؤله بالحاضر والمستقبل على السواء . واعرب عن تقديره « لجويدو داريزو » و « موريس » ولكنه عندما عبر عن تقديره لابطال الموسيقى المبجلين الذين أصبحوا بالفعل من الأسباطير ، فانه اتجه الى ذكر اقوال يصعب الموازنة بينها وبين تقديره لقدماء الباحثين في الفن الجريجوريانى . ونسبت الموسيقى الدياتونية القديمة للقدامى ، اما الفن الانهارموني الكروماتى الجديد ، فقليل بانه يخص « الاذان المهذبة القادرة على التمييز » . ومن الطريف ملاحظة ان النظام الانهارموني والكروماتى عند الاغريق يبدو عند فيشنتينو وكأنه نظام حديث لفن الهارمونيا ، علما بان نظام الاغريق لا علاقه له بالهارمونيا الحديثة ، بل كان ميلوديا اى مونوفونيا . وتصور الكتب الخمسة من مؤلف فيشنتينو الجو الموسيقى الذى احاط به . فلقد جمعت محتوياتها بين الاسلوب التقليدى لذروة عصر النهضة في التأليف الموسيقى ، وبين النظريات الكروماتية والانهارمونية الايطالية الجديدة للمؤلف ، على انه من المستطاع ملاحظة معارضة فيشنتينو لنظرية عصر النهضة الخالصة للموسيقى حتى التغيرات التى ظهرت بين الفينة والاخرى في عروضه للنظريات ، فى صورة توسع أو تفسير مستحدث . ومع هذا فقد تميزت التقاليد بكفاية قوتها التى ساعدتها على الوقوف فى وجه تأثير الكروماتية الهدامة ، والتحويلات الانهارمونية التى انبعثت من مبادئ تتعارض تعارضا صريحا مع النهضة .

ولام كاتبنا ( الراديكالى ) فى الكتاب الاول ، اولئك الموسيقيين الذين يعارضون الجديد ، وما يصحبه عادة من صعوبات ملازمة ، تحتاج الى فهم صحيح . فعندما يتمسك هؤلاء الموسيقيون « بالموسيقى الطيبة القديمة » فانهم يخفقون فى ادراك ما يمر به الفن من تجديد متواصل ونمو واكتمال .



اما نظريات فيشنتينو الجمالية ، فليست اقل اثاره للاهتمام . فلقد اقام تفرقة بين « الغناء في الكنيسة » و « الغناء في البيوت » ، ورأى ضرورة توافر بناء بوليفونى رنان ، وبداية وقورة ، وجو هادىء رصين يوحى بالاناة فى الموسيقى الكنسية ، الى جانب نصوصها الطقوسية الضرورية . وتقتصر الفقرات النشطة النابضة على الكلمات المعبرة عن التقوى والورع ، كما يجب العناية بالمقامات (modes) الخاصة . ويصح اعتبار هذه القواعد اول صيغ نظرية للاسلوب الوقور فى عصر الباروك المقبل . واستمر فيشنتينو فى اتباع اصول الصناعة الفنية للفيولينة الفرنسية الفلمنكية ، وفى الميل الى كل قواعد البناء « الكانونى » « والكانتوس فيرموس » غير انه نبه المؤلف الموسيقى الى ما قد تحدثه صرامة الكتابة الكانونية من تعويق لجمال الاسلوب ، ورنينه .

اهم ماتضمنته جماليات فيشنتينو اصراره على قيمة الكلمات ، واهميتها فى المؤلفات الغنائية . والمثل الاعلى عنده هو الجمع المكتمل بين الكلمات والموسيقى ، والكلمات القدح المثل ، فهى تزداد وضوحا وتشبعا بالحياة بتأثير الموسيقى . وبدأت له الخطابة اصح نموذج للموسيقى . ثمة تماثل فعلى بين هذا الاتجاه وهذه النظرية ، وتلك التى اشترك فيها اول ممثلى الباكورة فى عصر الباروك . وعاد الكثير من عبارات فيشنتينو للظهور فى كتابات مونتفردي ، وغيره من دعاة العصر الجديد الصاعد .

انتقد زارلينو وآخرون عديدون من الموسيقيين المتأثرين فيشنتينو انتقادا صارما ، واتهموه بالاساءة الكاملة لتفسير نظريات القدماء . وربما كانوا منصفين فى اتهامهم ، وان كانت اساءة التفسير قد اسفرت عن ظهور اهم تطورات اسلوبية فى نهاية عصر النهضة ، قادت مباشرة الى ظهور اسلوب الرسياتيف ( التلاوة المنغمة ) فى الباروك ، بينما اقبل « رومانتيكيو » القرن السادس عشر فى نهم على « اساءة تفسيره » للطريقة الكروماتية عند القدامى .

### الموسيقى فى حياة عصر النهضة

منذ استعمل بوركارت ونيتشه تعبير « ابن الرينيسانس » فسرت هذه العبارة تفسيراً رومانتيكياً على انها تعنى البوهيمى صاحب الشخصية المتحررة التى تسرف فى الانغماس فى اقتراف الشرور ، كما اصبحت تدل على الجماليات اللاأخلاقية ، وعلى كل متغطرس يبحث عن المتعة والسلطة والشهرة ، ويستخف بالدين ، ويحرص على العيش فى سلام مع الكنيسة واتباعها ، اى أولئك الذين يراهم ابن النهضة ضروريين لوصوله الى اهدافه فى حكم جموع الناس .

بالخداع . هذه الصورة تناسب بعض من عاشوا فى عصر النهضة ، ولكنها قد تسمى اساءة بالغة الى الأغلبية . ومن دلائل الحق الصبر ، التعظيم وحصر الانواع التى لا حصر لها من الافراد فى شخصية كلية واحدة . لقد تميزت الاحوال السياسية والاجتماعية فى الدول الايطالية بخصائص معينة انعكست فى خصال الافراد وعلاقتهم بالدولة والحياة فجعلتهم اكثر اتصافا بالنزعة الفردية من باقى انحاء اوربا . وتم الكشف والعرض المرة تلو الأخرى فى مقالات عديدة وقصص تاريخية عن خصائص من يدعى بابن عصر النهضة كالتعطش للقوة والتحدى والفجور والنظر للدين بمنظار شخصى والنزوع الى التسامح طورا والى الشك والهزء طورا آخر ، وربما قيل ان من خصائصه الجنوح الى التزمت او الافتقار الى ايه علامة من علامات الايمان او التعلق بالخرعبلات الكلاسيكية وحرية الفكر الحديث . ويواجه دارس التاريخ هنا لغزا محيرا : كيفية التوفيق بين مثل هذه الخلاعة الخلقية والضحالة وشدة حساسية الشاعر الجمالية والحماس بلا حد للفنون والادب والعلم ؟ .

واما ان الطفافة الذين لم يشعروا باى تقزز من ابشع الاعمال التى تساعدهم على الاحتفاظ بسلطانهم قد اعتقدوا اعتقادا جادا بأن الافعال السياسية تستمد قواعدها من سهولة نجاحها فى آخر المطاف وليس من القواعد الاخلاقية للحياة ، فأمر يمكن تبينه من الاعجاب الذى حظى به « ماريوس » و « سولا » ويوليوس قيصر ، الذين مازالوا محاطين حتى يومنا هذا بنفس الهالة الكلاسيكية ، التى بدت لابن النهضة رمزا لا غبار عليه للحياة العامة . ولا يبدو من الميسور التحقق من كيفية خضوع كثير من الشخصيات المرموقة لمثل هذه النظرة الاخلاقية ، ولكن علينا ان نستخلص من ذلك وجود دافع مخلص وراء الاسس الفلسفية للخصائص الخلقية والسبل التى يتحتم ان يتبعها هذا الحاكم الناجح ، وبأنها لم ترجع الى المكر السئ . وكتاب « الامير » لماكيافيلى من صنع مفكر مستقل ، حاد البصيرة ، مخلص راجح العقل . فلقد مثل ماكيافيلى الامراء المتعاليين فى عصر النهضة الذين لم يخفوا افعالهم وراء قناع من النفاق الفارغ ، فكانت نظرتهم الى العمل السياسى صريحة مثلما كان اهتمامهم بالفن والادب . وعندما يقرأ اوساط الناس عن العالم المتعدد الالوان للملوك والطفافة والكوندوتيرى ( قادة جنود المرتزقة بايطاليا ) والدبلوماسيين وبنات الهوى من الهيتائير ، والفنانين ورجال الدين والفلاسفة والمغامرين ، فأنهم يربطون بين الصورة الممثلة لابن النهضة وصورة شيزارى بورجيا أو بيترى آريتينو : سوط الامراء الذى كان يؤجر قلمه للهجاء . ولكن ألم يكن هناك عدد لا بأس به من امثال هؤلاء فى العصور الوسطى من أولئك الذين لم يعترف تعطشهم للسلطان باى وازع . ومن ناحية اخرى ، فعلى الا نتناسى العدد الوفير الذى اخرجهم عصر

النهضة من الامراء الاشراف والقديسين من رجال الدين وفضلاء الفنانين ، وعلى ذلك فلو اردنا الانصاف ، فان علينا ان نركز اهتمامنا على فصائل ابن عصر النهضة ، وشجاعته ورفعته . ففي عصره ، تم ابداع الاف مؤلفة من الصور الدينية بتكليف من الكنائس ، وكم زاد عدد القداسات والموتيمات المؤلفة للطقوس التي اقيمت في هذه الكنائس . وتعكس اغلبية هذه الصور والمؤلفات الموسيقية شعورا دينيا مخلصا ، وربما ندر بلوغه في العصور التالية ، وندر معرفة موسيقيينا ومصورينا له هذه الايام . فهل كانت كل هذه المبدعات الفنية غريبة على عصرها أم ان ابن النهضة كان مصابا بازدياد الشخصية ؟ لن نستطيع ابناء الشمال والانجلوسكسونيون فهم هذا العصر النابض على الاطلاق ، لان النهضة كانت بمثابة انتصار لروح روما . ولن نستطيع ابن الشمال ايضا التوفيق بين عمقها وجديتها وبين مرحها وانطلاقها ، او بين حزمها في املاء ارادتها وشعورها الساذج باللامسؤولية .

احتلت الموسيقى مكانة مرموقة في حياة ابن النهضة ، فقامت بدور هام في اثره فكره وظرفه الاجتماعي على نحو وبقدر لم يتنبه اليه بعد مؤرخو الحضارة الغربية ، كان المثل الأعلى للعصور هو الـ *uomo universale* اى المثقف ثقافة عالمية ، ومن يتصف ايضا وفقا للتقاليد الكلاسيكية باكمال بنيته الجسمانية . واعتبرت الثقافة الموسيقية الكاملة ضرورية لرعاية مثل هذا الانسان . وخصص بالداسارى كاستليونى ( ١٤٧٨ - ١٥٢٩ ) في كتابه *Libro di Cortegione* الذى تحدث فيه عن الاتيكيت والمشكلات الاجتماعية وآيات الفكر - ويعد من اعظم كتب عصره - دورا مناسباً للموسيقى في تربية ابناء العائلات الكريمة . ومن الطريف ملاحظة مدى شيوع الموسيقى على نحو غير عادى في قصور الملوك والامراء خلال عصر النهضة ، فكان كل ملك ذو مكانة يعنى بالموسيقى : وبرع الكثيرون منهم في العزف والغناء او ربما في التأليف الموسيقى . ولقد سبق ان تحدثنا عن المؤسسات الموسيقية الفخيمة في بلاط بورغونيا ، ورأينا كيف حاول هنرى الخامس ملك انجلترا - وكان عازفا ممتازا ايضا - الاقتداء بالمثل الذى ضربته حليفته . وانشأ الامبراطور الجرمانى مكسيمليان زوج مارى البورجونية كنيسة في القصر على النمط البورجونى ، وعهد برئاستها لاثنتين من الاعلام القديرين : « هوفهايمر » و « ايزاك » . وصحب الامبراطور في رحلاته المتعددة في سائر ربوع المانيا كل رجال بلاطه بما في ذلك افراد كورس الكنيسة . واغرى الكورس الذى لاقى المزيد من الاعجاب امراء آخرين بانشاء جماعات مماثلة ، ونظر الى كورس الكنيسة وموسيقى القصر - كمستلزمات ضرورية في حاشية الملك .



فكانوا من حيث المبدأ يتبعون الملك حتى اثناء الحروب - رافقوا شارل الثامن ملك فرنسا فى حملته على ايطاليا سنة ١٤٩٥ . ويحتفل عادة بالانتصار فى ارض المعركة بأداء تسيبحة وقورة يؤديها كورس الكنيسة . وفى بعض المناسبات ، كان الملوك الزائرون يجمعون كورساتهم لآحياء عروض خاصة محتاطة بالوقار . وفى اجتماع the Cloth of Gold ، ظهرت الكورسات الملكية مرتدية أفخر ثياب ، وحضرت كل الاحتفالات . وعند الظهيرة ، قاد أسقف يورك القديس الشهير ، وأنشد « الانترويت » منشد الملك هنرى الثامن ، وأنشد الاجزاء الاخرى من القديس الكورس الفرنسى . وتم الاتفاق على قيام العازف الفرنسى على الارغن بتقديم المصاحبة الارغنية عند غناء الكورس الانجليزى باصطحاب غناء الكورس الفرنسى .

سبق ان تحدثنا عن ميول ملوك أسرة تيودور الموسيقية ، وان صح القول بتوافر الثقافة التى ذكرها كاستيليونى عند ملوك العديد من البلدان الاخرى ، حتى الصغيرة منها . فعندما تقدم جيمس الرابع ملك اسكتلندة بطلب يد الاميرة مرجريت ، بدأ يعزف امامها الكلافيكورد ثم قام بعزف العود وابتهجت بذلك كثيرا . وفى قصر الملك ماتياس كورفينوس . هنجار ، نصادف مركزا من أعظم المراكز الموسيقية فى أوربا ، وكان الملك الهنجارى على اتصال دائم بالاشراف الايطاليين ، فكان يستعين بالمواهب الجديدة بمجرد ظهورها فى الافق الموسيقى . ويقال ان كورس ماتياس قد تساوى فى قدرته الفنية مع الكورس البابوى الذى اقتصر فى تكوينه على موسيقيين من ذوى الشهرة العالمية . وبعد ان أمضى فرنسيس الاول تحالفا مع سليمان الثانى ( التحالف الذى جر عليه لعنة العالم المسيحى بأسره ) قرر اهداء السلطان هدية ملكية ، فأرسل له فرقة من الموسيقيين . أما ما حل بهؤلاء الموسيقيين على يد هذا السلطان الشرقى فقصة أخرى . وطلب لويس الثانى عشر من جوسكان تأليف بعض مقطوعات بوليفونية يغنى بها ذور التنور ، وقام بعد ذلك بغناء Vox regis ، بعد ان قام باعداده بمهارة الموسيقى الكبير بحيث يتناسب مع قدرات الملك الموسيقية المتواضعة نوعا . وعرف الامبراطور شارلكان بارهاف اذنه الموسيقية ، وبانه كان راعيا عظيما للفن . ووصف كتاب السير مدى طربه بالموسيقى ، خصوصا بعد تنازله عن العرش ولجؤه الى احد الاديرة ، واستمع اليه الرهبان عدة مرات من وراء باب غرفته ، وهو يخطط بيديه الوحدة الموسيقية ، ويغنى مع الكورس الذى كان على مدى السمع .

كانت الموسيقى ضرورة لازمة فى الحياة فى قصور المدتشى والجونزاجا والسفورزا والاستى وكذلك فى القصور المتألقة الفخيمة للبابوات عشاق

الفنون كجولايوس الثانى وليون العاشر ، غير ان التصاوير ورسومات الحفر الخشب المتعددة المعاصرة قد بينت عدم اقتصار الاهتمام بالموسيقى على دوائر الملوك والارستقراط . فلقد كتب « مونتيني » فى *Journal du Voyage en Italie* كيف دهش عندما رأى هؤلاء القرويين ( فى توسكانيا ) « وهم يحملون العود فى ايديهم ، والرعاة الى جانبهم يهزجون بشعر اريوسسطو الذى يحفظونه عن ظهر قلب، بيد أن هذا المشهد من المشاهد المألوفة التى يستطيع مشاهدتها فى كل انحاء ايطاليا » وشبه لويس ميلان عازف العود الاسباني الشهير البورتغال « ببحر من الموسيقى » ففها ارتفعت القدرة على فهم الفن وتذوقه الى أعلى قدر . وحاول شعراء فرنسا اصلاح اللغة الفرنسية حتى تصبح أكثر صلاحية لتقبل اللحن الموسيقى كما كان الزعماء الدينيون بالمانيا من اتباع العقيدة الجديدة ( البروتستانتيون ) يحلمون بشعب يغنى فى البيوت والحقول والكنائس والثكنات . ويتبين شدة الولع بالموسيقى من أنه فى الوقت الذى بلغ فيه شعر الهجاء ذروته ، وهاجم بحدة بالغة كل ما قبل التجريح ، لم ير أحد فى الموسيقى شيئا يصح الاعتراض عليه ، بالرغم من تعرض الرسامين والشعراء للسخرية فى مقالات لا حصر لها . واقتصرت المساجلات على الباحثين الذين شنوا المعارك المعتادة حول قدسية القواعد والعادات القديمة ، وعلى انصار كالفان الذين خشوا سحر الموسيقى وفتكها : الاثر الذى نسب اليها منذ زمان اورفيوس .

ترتب على الولع الشديد بالموسيقى ظهور نشاط وفير لهواتها وشكا لاندينى بالفعل مما بدا من اقبال كل الناس على تأليف الموسيقى . ولاحت المنافسة فى نظر الموسيقيين المحترفين مجففة الى أبعد حد ، بعد أن صعب تعيشهم بتأثير ازدياد عدد المنتسبين الى حرفتهم . وبعد ازدهار التجارة بين الدول ، وتقدم المواصلات البحرية بخاصة ، وتقدم المعرفة العلمية وبدء ظهور السياسة العالمية ، شاركت كل هذه العوامل فى زيادة قيمة المدن . فلم يعد الملوك والارستقراط هم وحدهم رعاة الفن ، وبدأ امراء التجارة السريعة النمو يشاركون فى الحياة الفنية ، وضعفت الروح النقابية بعد ازدياد حرية العمل . ولما انتشرت الموسيقى المطبوعة ، تضاعف شيئا فشيئا امتياز الفنان المحترف المتجول . ومن الخصائص المميزة لروح الفردية فى عصر النهضة ، ما ظهر من تدهور فى الروح النقابية ، وبخاصة فى مراكز الفن . وانغمزت الموسيقى فى تيار البحث عن الجمال والمتعة ، الذى كان قد توطد منذ أمد بعيد فى الفنون التشكيلية . وشهدت النهضة ظهور جمهور من عشاق الموسيقى ، لم يكن يكفيه لاشباع اهتمامه بالموسيقى الاكتفاء بالذهاب الى الكنيسة للاستماع الى القداس ، أو الاستماع الى مصاحبات

المواكب الوقورة أو ترفيه الولاثم . كان هذا الجمهور يحضر حفلات الموسيقى المعدة لغاية الاستمتاع بالموسيقى وحدها . وكثيرا ما اشترك بالغناء مع القائمين بالاداء ، وسرعان ما غدت الديلتانتية ( الممارسة الفنية على طريقة الهواة ) عاملا هاما في الفن . وبعد ازدياد حرية الحياة الدينية اظهرت أيضا الفنانون المتصلة بممارسة الدين ميلا للاعتراف بعامة الناس . ويرجع الازدهار الملحوظ لموسيقى الهواة في القرن السادس عشر الى كورسات الكنائس الصغيرة العديدة المنشأة على غرار الكورسات البابوية والملكية ، والى الحركة الدينية أيضا ، اذ كان لوتر من أوائل من انشأوا مدارس عديدة للكورال تعتمد على عون المواطنين . ولم يظهر الهواة بين مجموعات الكورس وعازفي الآلات فحسب ، ولكنهم ظهوروا بين المؤلفين الموسيقيين ذاتهم ، وكثيرا ما كشفوا عن قدرات مماثلة للاعلام المثقفين . ولا ينسى مؤرخو المدن الايطالية الثناء على الهواة الذين ظهوروا في شتى الانحاء ، بل وتحدث عنهم أيضا العلماء من أصحاب النظريات الموسيقية والمؤرخين وعن بعض النبلاء من مشاهير هواة الفن ونشر بيترو آرون في كتابه Lucidario ( ١٥٤٥ ) قائمة كاملة للمغنين المتأزمين على العود ، وأضاف الى أسماء المحترفين أسماء بعض الارستقراط من اشراف المدن ورجال الدين .

ويرجع الى شيوع موسيقى « المجالس » الفضل في ازدهار فن المادريجال العظيم . وينتظر من كل شخص ان يكون قادرا على المشاركة في الارتجال الموسيقى ، والا اعتبر قاصرا ثقيل الظل في المجتمع . كان التاجر الاليزابشى الذى يغنى المادريجال مولعا بموسيقاه ، وساعده هذا على رعايتها ونشرها . بحرية روحية لم يعرفها احفاده من أبناء القرن العشرين . ووهب روبرت دوف التاجر الترمزى أموالا لتعليم الموسيقى في « مستشفى المسيح » وان كانت المهمة الاساسية لهذه المنظمة قد تركزت على الجوانب النفعية للتعليم .

وشاعت بين كل طبقات المجتمع بدعة ممارسة موسيقى الآلات في المجالس . ويستطيع من يعجز عن الحصول على اسبينييت أو كلافيكورد ان يحصل على عود رخيص الثمن يمكن شراؤه حتى من مصلات الحلاقين الانجليز . واسفر ذلك عن حدوث طبقية في الآلات ، فانقسمت الى آلات للعوام وأخرى للذوات . ويفترض تدريب الوجيهاء على عزف الآلات الأكثر همسا ، أما موسيقى القرب والاراغيل والطرومبيتات والانواع الصداحة ، فرئى عدم تناسبها مع المنعمين أو المثقفين . وأحب آلات عصر النهضة هو العود ويمكن مقارنته بالبيانو في زماننا .



انتشرت موسيقى الآلات في المنازل الخاصة ، بحيث لم تعد المؤلفات الأصلية الميسورة قادرة على سد الحاجة ، وطالب الجمهور الذي كان على دراية بالمؤلفات الكورالية البوليفونية للعصر ، الدينية والدنيوية على السواء ، بتيسير استمتاعه بهذه المؤلفات في الدور • ومن هنا قام القرن السادس عشر بأعداد مدونات للعود والارغن والاسبينيت مشابهة لتجميع السمفونيات والاوربات بطريقة تسمح بأدائها على البيانو • وعاصرت هذه الأعدادات في ظهورها أول كتب موسيقية أخرجها للناس « أتينيان » •

في أوائل القرون الوسطى ، استخفت نظريات اللاهوت بالنساء عند الرهبان ، واعتبرتهن أطوع اذاة في يد الشيطان ، ثم رفعت رومانتيكية الفروسية في العصر التالي من مكانة المرأة حتى كادت تنادي بانتمائها الى عالم آخر غير الأرض • وبقي على عصر النهضة إعادة المرأة الى المشاركة في المجتمع الأدمى وتزويدها بمثال الجمال الذي رأى القدامى تحليها به . ونحن كثيرا ما نشاهد بالفعل في « الديكاميرون » لبوكاتشيو النساء يمثلن فلسفة عملية في الحياة ، وسرعان ما شاركن في حياة الفكر في عصر النهضة ، وحظين بأعجاب الرجال ، وتقديرهم • بطبيعة الحال ، لايعنى ذلك عدم وجود كثيرين من الناس ممن اعترضوا على حرية المرأة ، ونجحوا أحيانا • ومن جهة أخرى ، ناصرت أفضل شخصيات النهضة قضيتهن ، وتحمسوا لها • وشارك التأثير الانثوي - الملحوظ في شتى جوانب الحياة - مشاركة واضحة في الاستمتاع الفني بالفنون والآداب • وكما يتوقع ، ندر وجود امرأة واحدة ذات مكانة لم تحظ مشاركتها في عالم الموسيقى بالثناء المناسب ، فلم تعز كرائم العقيلات وسيدات البلاط الجراءة لاقتحام عالم الموسيقى • ويذكرنا هذا الاتجاه أيضا بما كان يحدث في العصر الكلاسيكي • نعم لم تتخلف السيدات النبيلات عن أصحاب الثقافة العالمية ، من الرجال في حظهن من الفكر ، واقتربن في كثير الحالات من الكمال أكثر من رجال عصر النهضة • وأكمل شخصية من هواه الفن ، وللمرأة ذات الثقافة العالمية في عصر النهضة هي ايزبيلا دستي • ومجال اهتماماتها تثير الدهشة حقا • فالى جانب الرسائل التي تبادلتها مع المصورين : بيروجينو وجوفاني بليني ، كان الشاعر أريوسطو يرتاح الى حديثها في الأدب • ومن بين النفائس التي اقتنتها صور لبروجينو ومانتينيا وكوريجيو ، وان كانت قد اقتنت أيضا تماثيل من البرونز والرخام ودررا من الجواهر الكريمة • وكان رسلها ينقبون في شتى أنحاء البلاد باحثين عن الآلات الموسيقية الجيدة الصنع • ومع وفرة اهتمامها بالفنون والآداب ، الا أنها قد تفانت بوجه خاص في التعلق بالموسيقى • ونظم تريسينو وبيترلوبمبو

اشعارا اخذه اشادوا فيها بغنائها والقائها وعزفها . وكانت مغرمة بالمثل بكورس مصلاتها ، دائرة التنقيب عن منشدين مستجدين حسنى التدريب ، وكثيرا ما كانت تستوردهم من الخارج .

تعددت المنظمات الموسيقية ، التى اسستها وترأسها نساء ، وبخاصة فى ايطاليا . واهتم رجال الدين فى كل دير تقريبا بالموسيقى . فكانوا يجيدون الغناء والعزف على شتى الآلات . وتجمع جمهور فنسيا وبولونيا وفابلى وميلانو من كل حذب وصوب للاستماع الى غنائهم الكورالى الرائع ، والى جانب عناية رجال الدين بدراسة الموسيقى الدينية وآدابها ، فانهم قد اظهروا براعة فى كل انواع الموسيقى الدنيوية .

ومع الاعتراف بمشاركة المرأة بدور فعال فى الحياة الموسيقية ، الا أن فضلها الاساسى ودورها الرئيسى فى فن النهضة قد ظهر فى تشجيع الموسيقى . فلقد تركز الانتباه على النساء فى « صالوناتهن » اللامعة ، التى كانت بشائر للصالونات الادبية الشهيرة للاديبات ومحظيات الملك فى فرنسا . ودان لهن الشعراء والفنانون والموسيقيون بالالهام والتشجيع ، واقتصر النساء عند ادائهن الفعلى للموسيقى على جلساتهن الخاصة ، واشتركت بعض النساء اللامعات فى الغناء المفرد للمادريجال ، وغير ذلك من الحفلات الخاصة ، وان كان قد اؤثر اختيار الصبية لغناء اسطر اللتو والسوبرانو . وفى الكثير من الكورسات المشهورة ، كالكورس البابوى ، كان يعهد بغناء الاصوات العالية لمغنين متخافين من الذكور ، باعتبار اصواتهم اقوى من اصوات الصبية . وبعد منتصف القرن السادس عشر بقليل ، ظهر نوع جديد من مغنى الاصوات العالية اذهل سحر فنه العالم الموسيقى زهاء قرنين من الزمان ، عندما اشترك اول مغنى من الكاستراتى ( الخصيان ) من السوبرانو الذكور فى الكورس البابوى سنة ١٥٦٢ . سرعان ما أعقبه آخرون . ووصفت دفاتر الحسابات هؤلاء المغنين بالأغوات eunchi . ولم يقتصر ظهور هؤلاء المغنين على ايطاليا ، كما يسود الاعتقاد . ففي عهد لاسوس ، كانت كنيسة بلاط بافاريا - مع الاكتفاء بذكر هذا المركز الموسيقى الهام - تضم العديد من الكاستراتى بين المشهورين من مغنيها . ولما كان الخصى يتم فى سن مبكرة - عادة عندما يظهر الصبى السوبرانو قدرة غنائية فذة - لذا كان هؤلاء المغنون يتمتعون بعد اكتمال نضجهم بصوت مرتفع الطبقة اقوى من الصبية ، اعتمد على سنوات طويلة من التدريب المتواصل على الغناء ، خالية من أى تقلبات تؤثر على رخامة الصوت . وحظى « الكاستراتى » بالتقدير الكبير لبراعتهم الغنائية الفذة وجمال صوتهم و « خلوه من الجنس » .

لاحظ ليون باتيستا البرتى الفنان الهيومانى المشهور فى مستهل كتابه الثالث عن التصوير ، وجوب عدم تركز الغاية القصوى لى فنان على جمع الثروة ، وانما على احراز الشهرة الفنية ، والتمتع برعاية معاصريه ، وامتاعهم ، وتتطلب مثل هذه الغاية توثق الصلة بين الفنان والجمهور المتذوق لفنه . وليس من شك فى ان المكانة الاجتماعية للمغنيين والموسيقيين ، وكذلك ما صادفوه من تقدير ، لم يقلأ بأى حال عن تقدير المصورين والشعراء والفلاسفة . وشهد لوروفيكونى ( ١٥٥٥ - ١٦٢٧ ) الهيومانى الممتاز والعضو البارز فى بعض كورسات كنائس ايطاليا والمانيا ، ومؤلف احد البحوث النظرية الممتازة فى عصره Musica Pratticao ( ١٥٩٢ - ١٦٢٢ ) كيف كان المغنى «يعيش محاطا بالاعجاب الشديد والتقدير، ويقابل بالترحاب فى كل مكان ، واعتبر دائما من السادة ، ولاقى تقديرا وتمجيذا من الجميع » . وتمتع بعض المغنيين والموسيقيين البارزين بامتيازات ندر ان تمتع بها أى رجل من رجال الحاشية أو الكنيسة . فلم يكن «ايزاك » ملازما للبلاط الذى كان يتبعه ، ولكنه تمتع بحرية سمحت له بتمضية عدة سنوات فى بلدته المحبوبة فلورنسا ، بعد اذن صريح من الامبراطور الذى أصدر امرا بعدم اقلق راحة الموسيقى المسن . وكثيرا ما كان يكتب فى دفاتر حسابات مصلى السيستينى امام اسماء المغنيين كلمة « غائب » ومع هذا فننادرا ما ان قطعت عنهم رواتبهم . السبب الآخر لما لاقاه المغنون والموسيقيون من رعاية هو ارتفاع مستوى ثقافتهم العالية نوعا . فالى جانب تدريبهم على الموسيقى الذى بلغ اكتمالا يصعب شرحه لموسيقيى هذه الايام ، كان الرجال على علم واسع بالكلاسيكيات والفلسفة والأدب . وفى رسالة الى الدوق البرخت الخامس البافارى من احد مبعوثيه الى بروكسل ، قال له فيها فى معرض حديثه كيف كان الموسيقى فيليب دى مونتى « يجيد اللغة الايطالية وكأنه واحد من الايطاليين ، الى جانب احاطته بمنجزات الاساطين من ايطاليين وابناء البلدان الواطئة وفرنسيين ولاتين » .

### رد فعل الهيومانية - الاتجاه نحو المسرح الغنائى

#### المظاهر المختلفة للممارسة الموسيقية فى عصر النهضة

من اطرف دلائل الاعجاب بالموسيقى ابان عصر النهضة ، لائحة اكاديمية الشعر والموسيقى Académie de Poesie et de Musique التى انشأها جان انطوان دى باييف بمعاونة الملك شارل التاسع ملك فرنسا ، والملكة الارملة ودوقا انجو والنسون ( شقيقا الملك ) ولفيف من عظماء الاعيان وآخرون ممن ساعدت مؤازرتهم القوية على التغلب على معارضة جامعة



باريس ، التي خشيت - كما لا يخفى - ظهور اكااديمية غير خاضعة لسيطرتها كثيرا ما يصف مؤرخو الادب الفرنسى هذه الاكااديمية بأنها علامة طريق هامة فى تاريخ الادب الفرنسى ، ولكن أية نظرة خاطفة لللائحة تثبت أنها كانت خاصة أساسا بالموسيقى . وبفضل عظيم اهتمام أعضاء الاكااديمية ، ومثابرتهم ظهر « ريبرتوار » حافل . ولم يبق من عملهم سوى القليل لسوء الحظ ، لأن نسخ المخطوطات كان محظورا وضاعت النسخ الوحيدة بكل سهولة بعد أن احترق العديد منها أثر الحريق الذى شب فى بيت باييف .

كانت الغاية القصوى للاكااديمية هى ، أحياء الدراما الموسيقية اليونانية ، وألف باييف لهذه الغاية رواية « براف » التي اختلفت عن النماذج الكلاسيكية القديمة نفس اختلاف المحاولات المماثلة للاكااديمية الفلورنسية للكونت باردى ، والتي بزغ من بينها أول الاوبرات . ومما له دلالة ان تقدم اكااديمية الشعر والموسيقى على حركة أدبية موسيقية تكاد تماثل الحركة التي ظهرت فى فلورنسا بعد ربع قرن ، وهكذا لم يبق للايطاليين غير « اختراع » الاوبرا حتى يتوجوا الاتجاه لخلق المسرح الغنائى ، الحلم المنشود منذ عهد بعيد ، واثبتت خصائص ابناء غاليا وجودها فى النهاية ، فسرعان ما حلت محل الموسيقى والشعر « البلاغة » و « الفلسفة » فى الاكااديمية التي لم تعيش طويلا ، وانفضت الاكااديمية الاصلية بعد ست سنوات من انشائها ، ثم أعيد تنظيمها لفترة قصيرة تحت اسم « اكااديمية السراى ( دى باليه ) » ولم يتم احيائها مرة أخرى الا عندما أصبحت تدعى بالاكاديمية الفرنسية فى عهد ريشيليو .

وظهرت ردود فعل الفكر الهيومانى واضحة بالمثل فى المانيا ، عندما وجه العلم الحديث المولد للفيلولوجيا الكلاسيكية اهتماما بمشكلات الأوزان الشعرية القديمة . ولم يظهر فى المانيا ميل مماثل لانشاء اكااديميات كما حدث فى ايطاليا . ولم تكن هناك أية منظمات يمكن مقارنتها بنادى « باييف » الادبى الموسيقى الوطني . واقتصر الأمر على بعض المراكز الأكثر دراية ، التي كانت تلتف عادة حول احدى الشخصيات البارزة - وفى جنوب المانيا ، ظهر مثل هذا المركز الثقافى فى اوجسبورج حيث صادفت الهيومانية نصيرا عظيما فى شخص كونراد بويتنجر ( ١٤٦٥ - ١٥٤٧ ) العالم الأثرى والدبلوماسى وعالم السياسة والاقتصاد . وبرزت الموسيقى كعامل ضرورى فى الحياة الاجتماعية لهذه المراكز ، مثلما برزت فى قصور الابطارة والنبلاء . وما لبث هؤلاء العلماء الكلاسيكيون بعد ان فحصوا الايقاعات والاوزان المختلفة لكورسات التراجيديات الكلاسيكية وقصائد هوراس ان اهتموا الى نفس النتائج التي استخلصها - فيما يبدو - الشعراء والباحثون الفرنسيون : اعتماد هذه الآثار الادبية فى الاصل على الغناء . وأعقب ذلك حركة تمثلت فيها

أغرب مظاهر الهيومانية في ألمانيا ، عندما طلب كونراد كيلتيس ( ١٤٥٩ - ١٥٠٨ ) الهيوماني الجرمانى والشاعر اللاتينى أثناء القاء محاضراته فى انجولشتات عن الأدب الكلاسيكى من طلبته غناء قصائد هوراس فى لحن مستحدث من أربعة سطور ، وبذلك بدأت بدعة هذا النوع من المؤلفات الموسيقية . وقام الألمان بتلحين الأشعار اللاتينية ، المعروفة أفضل من اليونانية ، فى نصوصها الأصلية ، واختلفوا عن الفرنسيين الذين حاولوا تكييف لغتهم حتى تساير القواعد الكلاسيكية وتصبح أكثر صلاحية للحن الموسيقى . . . والمظهر البيداجوجى فى كل هذه الأعمال واضح ، والغاية التعليمية واضحة وساعدت على التعريف ببحور الشعر ، ولم يقتصر الأمر على ظهور الخصائص الهيومانية فى العناوين المجازية المعقدة للمؤلفات الموسيقية . واستشهادات العديد من المؤلفين الكلاسيكيين فى مقدمات مدونات الألفان على طريقة الجداول « التابلتورا » . اذ قام الهيومانىون العلماء بترجمة كل شىء تحت الشمس الى اللاتينية واليونانية ، بما فى ذلك تراتيل لوتر ذاتها . وهدد التطبيق المتكلف للوزان الكلاسيكية على النصوص الجرمانية ، وكثرة حشر الكلمات اللاتينية واليونانية بالقضاء على عروض الشعر الجرمانى . وأظهر الموسيقيون اهتماما كبيرا بالنصوص الكلاسيكية . وقام بعض الموسيقيين بتلحين فقرات مشهورة مثل كلمات وداع ديدو فى ألياده فرجيل ( النشيد الرابع - الفقرة ٥١ وما بعدها ) .

وأعجب الأدباء بالدرامات المدرسية التى قاموا ببيعها ، وبدأت كورساتها وكأنها قد استحضرت ثانية جو التراجيديا اليونانية الرصينة ، ودفعهم ذلك الى محاولة غزو المسرح الجماهيرى ذاته . على ان المحاولات الاولى قد جاءت مثبطة للأمال ، فعندما استعاض رجال الدين فى ميس من أصحاب الاتجاه الهيوماني بروايات « الأسرار الدينية » المعروفة احدى روايات تيرنس اللاتينية ، اندفع المتفرجون على المسرح وضربوا الممثلين « علة » حامية . ويمكن لمح اتجاه مزدوج فى آخر ما بلغته العروض المدرسية والعامية . فمن جهة - كانت الأغاني الشعبية البسيطة والتراتيل اللوترية تحشر فى النص ، ويدعى الجمهور للاشتراك فى الغناء ، ومن جهة أخرى ، صادف استعمال الآلات المصاحبة استحسانا متزايدا . وهكذا أصبحنا فى حضرة رواية لها مظهر « أوبرائى » واضح بفضل ما فيها من أغاني وكورسات وأوركسترا .

لابد ان يتأثر التأمل المدقق لكل هذه الاحداث بما ظهر من ميل يكاد يكون عاما فى كل البلدان نحو الجمع بين الموسيقى والشعر ، والذى أسفر عن خلق المسرح الغنائى فى الأوبرا ، رأينا كيف عكف الشعراء والباحثون على إعادة بناء

المسرح الكلاسيكى والشعر الليريكى الكلاسيكى الذى اعتبروه وثيق الارتباط بالموسيقى . ومن المستطاع ملاحظة نفس الميل فى انجلترا حيث الانصاف بين كل أشكال الترفيه خلال عصر النهضة شيئاً تشابه مع الدراما فى شدة الازدهار وحيويته . وظلت ذكرى روايات « الأسرار الدينية » التى قامت بانتاجها « نقابات التجار » حية فى عهد شكسبير . وكانت التمثيليات جانباً هاماً من كل المرفهات والاستقبالات وغيرها من الاحتفالات . وحقت روايات المسرح المتعة لكل طبقات المجتمع . ورغم ما ظهر فيما بعد من اختلاف فى الذوق فى القرن السابع عشر ، الا ان الهوة الواسعة التى تفصل بين ذوق البلاط وذوق المدينة لم تكن قد ظهرت حتى نهاية القرن السادس عشر تقريباً . وافتتنت الجماهير التى كانت قد بدأت تنمى عادة مشاهدة التمثيليات بعنفوان الدراما وما فيها من تهريج ورقص وغناء وأنواع لا حصر لها من العناصر التى تستحق المشاهدة ، حتى غدا الاشتغال بالمسرح مهنة مربحة . وكشف المسرح الانجليزى حينئذ عن اتجاه واضح نحو المسرح الاوبرائى ، فى وقت مبكر ملحوظ ويشهد مارلو ( فى مسرحية ادوارد الثانى الفصل الاول - المشهد الأول ) بأثر ممتزج الايطالى والتمثليات الغنائية :

لذا سأنشهد فى المساء « الماسكات » الايطالية .

• حيث الأحاديث الحلوة والفكاهة والمشاهد الممتعة •

هذا « الماسك » الذى بلغ ذروته على عهد جيمس الاول وشارل الاول، ظهر فى الأصل فى بداية القرن السادس عشر . والماسك مستمد من الكوميديا المرتجلة الايطالية، وأصبح من الأشكال المفضلة للترفيه فى الجلسات الخاصة . وساعد شيوعه للترفيه عن العائلات المالكة ، بالقصور وغيرها من الأماكن ، على زيادة اتقانه وتحوله الى عرض فخيم ، بأهظ التكاليف ، بعد اشتداد الاهتمام بالملابس والمناظر والموسيقى . وسنرى الى أى حد شارك الماسك - وكان من الأشكال الدرامية المفضلة عند بن جونسون - فى انشاء الاوبرا الانجليزية .

تطلبت حفلات التتويج والزيجات الارستقراطية واستقبالات مجالس المدن اقامة قداسات وقورة . ولم يعد يحتفل بأى حادث ذى أهمية بغير اعتماد واف على موسيقى فنية رفيعة . وأدت غلبة طابع « الجلسات الموسيقية » على موسيقى عصر النهضة ، والمكانة الفريدة للكورس البابوى ، الى الاعتقاد بعدم معرفة هذا العصر سوى الموسيقى العذبة الرقيقة . ويتناسى أصحاب هذا الاعتقاد ان التراث القوطى لم يكن قد انقرض ، ولكنه استمر متغلغلاً فى بعض ميادين الموسيقى ذات المظهر البراق التى استطاعت اعلان وجودها مرة أخرى فى الروح الدانية



للباروك . وفي سنة ١٥٢٦ ، شكا ارازموس لأن نغمات الفلوت والمزامير والطرومبيتات والطرومبونات كانت ترن في الكنائس . ولم تتجه شكوى الهيوماني الشيخ الى أية مستحدثات غير مستحبة ، لكنها انصببت على عزف فانفارات العصور الوسطى التي تقدمت على نحو رائع . وفي حفل صعود القربان المقدس « كان يتردد في ابهاء الكاتدرائيات الفسيحة اصدااء العديد من السيمفونيات ( الاكورات ) المتألفة المنبعثة من أنواع كثيرة من الآلات ، كان دوفاي وأوكجيم وأوبرخت وجوسكان ولاروي وبروميل ومعاصروهم مولعين جميعا بهذا الرنين الفخم المنبعث من الآلات ، واستعملوا الارغن دائما في مصاحبات مؤلفاتهم الكورالية . وكثيرا ما كانت الطرومبيتات والطرومبونات والطبول تشترك مع باقى الآلات . وبرزت الآلات النحاسية والطبول بوجه خاص في « سانكتوس » القداس . ( وسنرى كيف قدر القرن السابع عشر الطابع الاحتفالى لهذه القداسات المصحوبة بالآلات فزاد من فخامتها الى حد لا يصدق ) . وجرت العادة في عصر الباروك على اشراك هدير المدافع الموجودة في حصون المدينة في السانكتوس . ويعنى أداء هذه المؤلفات أداء دقيقا بغير اصطحاب تجريدها من الطابع الأساسى لعصرها . فضلا عن ذلك - فمما يتعارض مع تصور اقتصار هذه المؤلفات على الأكابيلا ( الغناء البحت ) الاشارات العديدة في عناوين صفحات هذه المؤلفات :

Connare da sonate, ó cantare, convenables tant à la voix comme aux instruments, tam instrumentis musicis quam vivae melodiae . فمن كل هذه العناوين ، يتبين امكان أداء العمل اما بالاعتماد على الكورس أو بواسطة جمع من الآلات . ومما له دلالة كبرى ، وجود ارشادات مماثلة حتى في مؤلفات كموتيتات لاسوس . وهكذا يتضح كيف تكشف بعض قداسات عصر النهضة عن فخامة في النغم اعتدنا الربط بينها وبين العصر الحديث نتيجة لاعتقادنا السائد في وجود ما يدعى بعصر « الأكابيلا البحتة » .

تحدث أوتو كنكلى عن الاحتفالات الكبرى التي اقيمت بمناسبة زواج كوستانزو سفورزا بكمبيا دي اراجونا في بيزارو (١٤٧٥) . وهذا المثل أبلغ دليل على ما كان يجرى في مثل هذه المناسبات . فبعد عرض فخيم لاحدى تمثيلات « الأسرار الدينية » في القصر ، توجه الضيوف للاستماع الى « قداس النصر » قامت باحيائه آلات الارغن والمزامير والطرومبيتات وعدد يفوق الوصف من الطبول ، بالاضافة الى كورسين والعديد من المغنين . كان أوركسترا الرينسانس الذى حل محل الخليط غير المتجانس من الآلات الذى تميزت به المجموعات الموسيقية في العصر القوطى جمعا حسن المزج من عائلات الآلات . يمكن مقارنته بالارغن أو بكورس غنائى . وحظى الاوركسترا في القصور والكنائس المختلفة باهتمام أشد مما كان يوجه له فيما مضى ، واعتنى بالنهوض والارتقاء

به • واعيد قيام أحد أفراد المجموعة بقيادة موسيقى « الانسامبل » ، ويعتمد في قيادته أما على اليد والعصا أو القدم • وذكر « راموث دي ياريخا » الطرائق الثلاث ، وأيدت صور عديدة ورسومات الحفر على الخشب ما جاء بكتاب النظريات •

وتفوق الزهو بالانجاز الفنى فى عصر النهضة حتى على الزهو بالانتصارات الحربية • ودأب المواطنون على التقدم بالتماسات الى مجالس المدن وكذلك الى الطغاة والحكام مطالبين بجميع أنواع المشروعات الفنية ، التى طالبت تارة بإعادة تنظيم الطرق حتى تتناسب مع وضع تمثال جديد ، وفى تارة أخرى بالاستعانة بمهندس معمارى معين أو مصور أو عازف أرغن • ولم تنفرد المدن الكبرى فى إلحاحها بالمطالبة باثراء نفائسها ، فلقد سعت المدن الحرة الصغيرة - الحرة ظاهريا - مثل روجيا واريزو وأورفيتو وغيرها لمنافسة المراكز الكبرى بقدر استطاعتها • واجتهدت السلطات دائما فى الاعتماد على عون الفنانين البارزين ، وأصرت على مطالبة رواد الاساطين المعاصرين بابتكار كل مستحدث أصيل • • وهكذا عرض موتيت دوقاي الجبار Nuper Rosarum فى الاحتفال المقدس بإنشاء كاتدرائية فلورنسا اعتمادا على أعظم قدر من المقومات الموسيقية وبمناسبة احتفالات زفاف فرديناندو دي مديتشى وكريستينا دي لورين سنة ١٥٨٩ ، دعى بعض أشهر الموسيقيين ، من بينهم مارينزو وكافلييرى ومالفترى وبيرى لتأليف موسيقى للتمثيلية الاحتفالية التى اتجهت النية لعرضها •

فى الوقت الذى قام فيه الافلاطونيون الاجلاء ، واتباع البتراركية بتمجيد الحب والدين وروح النضال وحرارته ، فى اشعار فنية سامية ، اهتدى التجار النابليطانيون وأصحاب الحرف الالمان والتجار الاليزابثيون الى أدب يدور حول نفس الفكرة ، ولا يقل سحرا ، وان كانت الاعمال التى حظيت باهتمامهم قد دارت حول نظرة مختلفة نوعا عن النظرة الى طرب لها الجمهور الارستقراطى ، وشاعت الفيلاينلا و « الكودليبيت » ( مجموعات موسيقية على كيفك ) والخمريات الغنائية والبالادات الضخمة التى تعلق على الاحداث الجارية ، وتزود منها الناس بمادة تسلية لا تنتهى • ومع هذا فعلى ان نزع انغماس هذه الموسيقى الشعبية وحدها فى نوع المرح الذى أثار اشمئزاز النقاد المحدثين ممن نظروا الى روح العصر المتأثر بأسلوب رابليه بمنظار اخلاقيات فن عصر فيكتوريا ، فالفن الحق يعبر عن روح ابتكار أصيل • وعند تأمل مثل هذا الفن ، ينبغى الا يطفى الضعف العابر للطبيعة الانسانية على نفاذ النظرة المدققة • فيجب عند الحكم على لمسات فرشاة الرسام وكلمات الشاعر وتآلفات الموسيقى عدم الاعتماد فى الحكم على الهنات • فلا بد عند النظر الى العمل الفنى الذى خلقت ارواح حرة جريئة من

الاعتماد على نفس الروح عند الاستمتاع به ، نعم يجب الا يستخلص وجود فساد اخلاقي دفين من الشانسونات التي تجمع بين الوقاحة والطيش ، وبين الاخلاص الساذج ، بأسلوبها الخالي من أى تهويش ، والمادريجال بشعره العشق الجميل وكلماته التي تبدو قصص بوكاتشيو بالمقارنة بها طاهرة نقية . ولولا ذلك ما استطعنا حيال هذه الألحان تفسير ما شعر به من المتعة أناس ذوو وقا ولا غبار عليه من المتعبدین الورعين ، وممن يحيون حياة مثالية . وقضلا عن ذلك - فكثيرا ما يستطيع العثور وسط أكثر الاناشيد أسفا ، وفي نفس المجموعة ، على أشعار عاطفية اخلاقية . ولا يخفى ان الجمهور المثقف لم يشعر بأى شيء يستحق الاعتراض في هذا الخليط العجيب من الشعر الشهواني والديني . ونكتفى في التدليل على ذلك بمثل واحد هو الكتاب الموسيقي الجميل المؤلف للكاردينال فرديناندو دى مديتشى بين ١٥٦٢، و١٥٦٧ واحتوى على موتيتات ومزامير وثلاث مرثى لرتاء « آن بولين » وبعض شانسونات فرنسية وإيطالية وفيلوتى ايطالية ، تتباين نصوصها الحريفة تباينا عجيبا مع كلمات الكتاب المقدس التي ظهرت في المؤلفات الدينية . وفي انجلترا نشاهد عدم تنبه مماثل لهذا الخط ، قبل العصور الأكثر تطهرا ( بيورتانية ) . كان العزف في الماسكات والاحتفالات واجبا معترفا به اضطلع به الوجهاء من ابناء الكنيسة الملكية خلال حكم الملك هنرى الثامن . . . وهناك اشارات متعددة لمثل هذه العروض . ولا يصح اعتبار أعمال مثل

Goldyn Arber in the Archyard of Plesyr, The Triumph of Love and Beauty, Magister Puerourum Capello

مقطوعات دينية ، وان كان اشترك « الانبا » في أدائها لم يكن مستغريا . شغل هذا الأب منصبا مماثلا لمنصب بالسرينا في كنيسة جوليا .

### عواقب حركات الاصلاح الموسيقى في الجامعات

بثت حركتا الاصلاحين الكاثوليكى والبروتستانتى روحا جديدة في عالم الفن، فذكرت الناس بعدم تبديد أوقاتهم في الانغماس فيما « هو غث من وسائل الترفيه » ونبهت الى المظاهر الاخلاقية لفن النهضة التي بدت موضع شك من وجهة نظر الكنيسة . وذكر « تاي » في تمهيد كتابه : Acts of the Apostles ( أعمال الرسل ) ان غاية الكتاب هي :

تقديم أشياء طيبة لغبطتك

تناسب العزف على العود



فبدلاً من أغاني النزوة العابرة

اليك هذه الحكايات لتعزفها(\*)

بدا لاسوس للبروتستانت في أوربا مفخرة الكاثوليكية ، ولم تؤثر هذه الحقيقة في أعجابهم به ، وإن وجب عليه الأيسى إلى معاييرهم الأخلاقية الحديثة التوطد . وذكر رونسار لشارل التاسع : ، يبدو أن رولان الرباني قد جرد السماوات من هارمونيها لكي يمتعنا على الأرض . على أن هذا التقريظ قد عبر عن شعور فنان مستقل عن عصر النهضة . وفي سنة ١٥٧٥ ، ظهرت أول مجموعة من مؤلفات لاسوس الدنيوية ، ونشرت في مدينة لاروشيل القلعة الحصينة للهجنوت . وتضمن العنوان *Mellange d'Orlande de lassus* تنبيهاً يحدث على « استبدال الكلمات الدنسة في هذه الشانسونات بكلمات روحانية » . ودل هذا على ما حدث من تغير في روح العصر . ومن الطريف ملاحظة المحاولات التي جرت « لانقاذ » موسيقى لاسوس بالاستعاضة عن النصوص الغزلية والكوميديّة بأشعار دينية جادة ، مع المحافظة على الشكل الأصلي للموسيقى . وعلى الرغم من اعتراف الناشر النقي ذاته بأن لاسوس « قد ألف لحنه بحيث يتواءم مع كل كلمة من كلمات النص ، وبأنه فاق في هذا الفن باقي موسيقي عصره » ، إلا أنه لم يدرك — على ما يبدو — المساوئ الجمالية لفصل هذا اللحن عن نصه ، بعد اتباع دي لاسوس لها بروح فنية لا متناهية دالة على حدة البصيرة السيكلوجية ، وبذلك خلق حالة لا تصلح للتطبيق على أية حالة أخرى . فهل يمكن تصور صلاحية التآلفات اللعوب التي تصحب مثل هذه الأبيات :

خبريني يا حياتي ، أتوسل اليك .

ما الذي حدا بك إلى الامتناع عن القرب منك .

في حالة تطبيقها على النص الأصلي وما فيه من ورع .

خبرني ياربى ، أتوسل اليك .

لماذا لم تعد تخصني برعايتك(\*)

لقد مزقت يدا الناشر الغليظتين ، رغم إخلاصه بنيان هذه الشانسونات بسحرها وفنها ، فصنعتا دمي مغلفة بجمال أخلاقية جميلة ، خالية من أية حياة

(\*) That such good things your grace might move. — Your Lute when you assaye — In stede of songes of wanton love — The stories then to playe.

(\*\*) D'ou vient ceal, belle je vous supply.

Que plus a moy ne vous recommender ?

D'ou vient cela, Seigneur, je te suppli ?

Que loin de nous to tiens les yeux convers ?

حقبة • فسيان اذا اتسمت المؤلفات الأصلية بطابعها الاخلاقي المحمود أو المذموم ، بعد ان تحطم العمل الفني • لم تقتصر مثل هذه الامثال على الاخلاقيين الفرنسيين والانجليز • فلقد سمح لاسوس ذاته باجراء عملية تنصير مماثلة للطبعة الجرمانية من مؤلفاته التي ظهرت في رايتسبون سنة ١٥٨٢ ، على أن من أقدم على ذلك لم يكن لاسوس عهد النهضة الاستاذ الموسيقى الاعظم الذي كان يهتم بالرصانة عند تأليف الموسيقى للكنيسة ، ويحرص على الظرف والالمية والانطلاق عند تأليف الشانسونات والمادريجال • أنه لاسوس الشيخ اللادنيوى الخاضع من اعلى رأسه الى أخمص قدمه للروح المناهضة للإصلاح •

هناك ميدان آخر من تاريخ الحضارة وهب الموسيقى مكانة خالدة بين أركانها • فلقد خصصت الحياة الجامعية منذ بدايتها للموسيقى نصيبا في منهجها • ولقد سبق ان سنحت لنا الفرصة للتكلم عن الموسيقى في جامعات العصر الوسيط ، وبقي أن نعرف كيف أضحت في عصر النهضة • تذكر لوائح الكلية الفلسفية لجامعة لايبزج في القرنين الخامس عشر والسادس عشر من بين الكتب التي يثبتم لن يقرأها المرشحون لدرجة الماجستير كتاب « موسيقا » لموريس Muris ويصح نفس القول عن الجامعات الموقرة في فينا ولفان وهايدلبرج وبال وكراكوف وبولونيا وسلامنكا • وكتب الكاتب الشهير ساليانس ، الذي عمل في سلامنكا حوالي سنة ١٥٧٧ في زهو على عنوان كتابه « استاذ الموسيقى في أكاديمية سلامنكا In Academia Salamanticensi Musicae Prosêssor »

ومع هذا فعلىنا الا نعتقد بأن جميع الباحثين قد اقتصروا على الاهتمام بالجوانب الرياضية والفلسفية المجردة للموسيقى • فهناك عدة محاضرين تركز اهتمامهم الاول على التطبيق العملى للتأملات النظرية • وفي جامعة كولونيا ، نصادف خصم لوتر المعروف يوهانز كوخليوس ( ١٤٧٩ - ١٥٧٢ ) كمدرس في البداية ، ثم استاذا للموسيقى فيما بعد - وهو يتحدث عن الموسيقى الكورالية في عصره • وكان من بين اساتذة كلية توبنجن أندريا أورنييتوبراخوس (Vogelsung) مات ١٥٣٥ مؤلف Musicae Activae Micrologus احد الأبحاث النظرية البارزة في القرن السادس عشر • وفي كراكوف وبال ، كانت المحاضرات تلقى عن الموسيقى الكورالية • وبعد ظهور الحركة الهيومانية ، وما يتبعها من إعادة لتنظيم المناهج الدراسية ، ارتفعت أهمية الموسيقى العملية في حياة الجامعة •

ولبكالوريات الموسيقى ، ودكتوراتها ماض عريق تعزز به الجامعات الانجليزية ، التي كانت من أقدم الجامعات التي منحت القابا أكاديمية للموسيقين • وترجع أقدم وثائق لمنح درجات الليسانس والدكتوراه في الموسيقى الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ( توماس سانتويكس دكتوراه في الموسيقى ، من « كيمبريدج » ١٤٦٣ ( ٩ ) ، وروبرت فايرفاكس دكتوراه الموسيقى من اكسفورد ١٥٠٤ ( ٩ ) ،

وان كان الشك لا يتطرق الى رجوع هذه الدرجات الى تاريخ أقدم من ذلك • على انه من الصحيح ان الحاصلين على درجة الماجستير من الانجليز - بخلاف أقرانهم في الجامعات الاوروبية - كانوا يهتمون أساسا بتأليف موسيقى أصلية • وتعد رسائل « الدكتوراه » التي تقدم بها نفر من المرشحين في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر من الامجاد النفيسة في الموسيقى الانجليزية، وتضمنت وصية سير توماس جريشام (مات ١٥٧٩) مؤسس الكلية التي تحمل اسمه نصا بإنشاء كراسي للاستاذية في الالهيات والفلك والموسيقى والهندسة والقانون والطب والبلاغة، ونبه سير توماس جريشام الاساتذة الى أن من يستمعون الى المحاضرات سيكونون من « التجار وغيرهم من المواطنين » ، ولذا يتحتم ان تكون المحاضرات سهلة مفهومة • ويراعى عند تدريس الموسيقى قراءة المحاضرات مرتين في الاسبوع على النحو التالي - الجزء النظري لمدة نصف ساعة ، وما تبقى من الساعة للجانب العملي، ويتضمن غناء جماعيا، أو عزفا مشتركا •• وعين أول محاضر في كلية جريشام : (جون بول - دكتوراه في الموسيقى من كيمبردج) سنة ١٥٩٦ بتوصية خاصة من الملكة ، وتبعه ابنه وليم بيرد الذي كان ينوب عنه اثناء غيابه • ومع هذا فيبدو ان وصية جريشام الكريمة جعل المحاضرات مفهومة لعامة الناس، قد نفذت تنفيذا حقيقيا ، لأن أساتذة جريشام المتعاقبين كانوا من الاطباء ورجال الدين والسماسرة ، أي كانوا غير صالحين للمرة للمشاركة في أية صورة من صور النشاط الموسيقي •

في نهاية القرن السادس عشر ، اختفى الباحثون الموسيقيون شيئا فشيئا من الجامعات، بعد اعادة التنظيم الشاملة للحياة الأكاديمية، واعادة توجيهها، الا أنه في امثلة كثيرة قد استمر بقاء ممارسي الموسيقى ، وكان الكثيرون من مشاهير المنشدين وعازفي الارغن على اتصال بالمؤسسات الأكاديمية رغم عدم انتمائهم الى المنتظمين في الكلية • ومن المستطاع في سهولة ويسر ارجاع وجود هؤلاء الموسيقيين الممارسين في الجامعة الى الشعبية الفذة التي تمتعت بها الموسيقى عند الطلاب ، ويمكن الحكم على انتشار الموسيقى من التعليمات والتنبيهات العديدة التي أصدرها العمداء والرؤساء لتحريم تجولات الطلبة ليلا بصحبة الآلات الموسيقية • وشاركت الموسيقى في احتفالات الجامعة • كما كانت الجهات الأكاديمية تستعين « بطبلخانة » المدينة في حفلات توزيع الدرجات الجامعية ، وبعد انتهاء هذه الحفلات يصحب الموسيقيون المرشحين الناجحين الى الولايم التي لا مفر منها •

### الموسيقى في العالم الجديد

صحب الولع بالموسيقى الغزاة المغامرين الى العالم الجديد • ومن بين أوائل المبشرين في الأمريكتين أب فرانثيسكو يدعى « دي جانتى » المولود في الفلاندرز حوالى سنة ١٤٨٠ • لم يكن هذا الفلمنكي لاهوتيا فحسب ، ولكنه كان موسيقيا



قديرا أيضا ، تجرى في عروقه دماء ملكية ، ولا يستبعد كونه أخا غير شقيق  
للامبراطور شارلكان . واستمد «دى جانتى» سلطانه من قرابته للامبراطور، فذهب  
الى جزر الهند الغربية ، حتى قبل ان يتلقى تصريحا من البابا ووصل الى  
فيراكروز في الثلاثين من أغسطس سنة ١٥٢٣ . واحتاج الى موسيقى للطقوس  
الكنسية ، وما لبث ان اكتشف ميل الوطنيين الفطرى للغناء ، فقام بتعليمهم أصول  
الغناء الدينى . وفي فترة قصيرة ، غنى الرهبان ، كما اشتركت أصوات مئات من  
الهنود بالغناء فى الشعائر الدينية اليومية . وتعلم «الفيرير» المناضل المتأثر بدرو ولغة  
الازتيك وفى سنة ١٥٢٤، اتقنها فأنشأ مدرسة نقلت فيما بعد الى مكسيكو، وأصبحت  
مركزا للموسيقى . وهناك فى دير سان فرنشيسكو عكف على التعليم حتى لاقى  
منيته . وتضمن التعليم فى البداية القراءة والكتابة والعلوم العملية والغناء والعزف  
وصنع الآلات الموسيقية . كانت غاية المدرسة الأساسية التبشير وضم اتباع الى  
الكنيسة . ولتحقيق هذه الغاية ، تم اعداد الطلبة للمشاركة فى نشر الدعوة ،  
بالاستعانة بمرتلين ومعلمين وقندلفتين ، الى جانب عدد متزايد من العمال المهرة  
لبناء الكنائس والأديرة . ودعت الحاجة لتحقيق كل هذه الغايات الى التوسع فى  
تعليم العلوم المختلفة وزيادة تخصصها . وعلم «الفيرير» بدرو الهنود نسخ  
المخطوطات حتى تساعدهم كتابة النوتات الواضحة على تعلم أصول الموسيقى  
وتدوينها . وهناك اثار لهذه العملية النافعة مازالت باقية فى مستنسخات مزينة  
بالألوان ذات مظهر جميل حقا . وهناك نسختان لا تقدران بمال محفوظتان فى  
المتحف القومى بمكسيكو لزامير Salterios وترجعان الى النصف الاول من  
القرن السادس عشر . ويتدرب الطلبة على هذا التمرين زهاء السنة ، وبعدها  
يدعون لغناء الأناشيد الكنسية . وعندما يتقدم الطلبة تقدما كافيا فى كل من  
الأناشيد البسيطة والموسيقى المدونة فى النوتة الموسيقية يرسلون الى الكنائس  
الصغيرة للتعليم . وتحقق لهم قدر كبير من النجاح ، حتى أصبح لكل قرية مرتلون  
يشاركون فى القداسات وصلوات المساء . ويرجع تاريخ صنع أول أرغن فى مدرسة  
الفيرير بدرو الى سنة ١٥٢٧ . ولكل الكنائس آلات أرغن يعزفها الهنود ، ممن  
درسوا بالمدرسة . وهناك وفرة من المؤلفات التى ألفها فنانون بارعون ، بينها  
قداسات بوليفونية تنتظر تنقيب الموسيقىولوجيين والمؤرخين الذين يتوقع قيامهم فى  
القريب العاجل بكشف هذا الفصل الآخاذ من التاريخ الأمريكى الذى مازال مجهولا  
لنا الى حد بعيد ، وان كان الكشف عنه سيعود بالنفع على الباحث ، ويزوده  
بمادة علمية هامة .



غرس عظماء مؤرخى حضارة النهضة وفلاسفتها كبوركارت وسيموند ونيتشه  
فى عقول الباحثين المحدثين الاعتقاد فى وجود انقطاع كامل بين النهضة والعصور  
الوسطى وبدت لهم النهضة كرجعة الى العالم القديم « والشكل الكلاسيكى » مجره

مظهر خارجي ، أما « الروح الكلاسيكية » فتمثل الجوهر . وكثيرا ما عاد « الشكل الكلاسيكي » للظهور في الماضي ، وسيعود في المستقبل ، أما « الروح الكلاسيكية » فلم تعد مكتملة قط . وحلم العالم حلما جميلا بالعصور البدائية المقدسة ، عندما كانت تتردد اصدااء مزمار « بان » في الغابات ، وعندما كانت السنة نيران القرابين تضيء المعابد الدورانية . ويتجه العالم المجهد كلما شعر بالحاجة الى السلام والنظام والانسجام والهناء الى هذا العصر الاسطوري بقداسة ووقاره . ومع هذا فينكرنا هذا العالم الخرافي ببطل أسطورة قديمة كان دائب البحث عن شبيهة لزوجته المتوفاة ، عندما عثر عليها ، وبدا هناك تشابه كامل بين الاثنتين ، في الوجه والعينين والشعر ، اقتنع هنية باهتدائه الى ضالته المنشودة ، ولكن الوهم زال عندما اكتشف اختفاء الروح . نعم لقد عادت الكلاسيكية مرارا في مظاهرها الخارجية ( البرانية ) ولكنها لم تكن أبدا افروذيت من كنيدوس ، التي أصبحت في ذمة التاريخ .

لقد اثر استمرار الحضارة القديمة في العصور الوسطى وعصر النهضة في الفكر الغربي حتى الوقت الحالي . وحفظ لنا هذا الاستمرار حضارة اليونان والرومان . على أن أهمية هذا التراث الفكري المنحدر من القدم ليست مقصورة على جوانبه الملموسة مهما قيل عن استمرار مصادفتنا للفكرة الأساسية للحضارة الرومانية في كل يوم ، في أنظمتنا السياسية والقانونية . ان ما هو أهم من كل ذلك هو الايمان بانتشار الحضارة والمدنية . والتفاؤل الكلاسيكي الذي نقله عصر النهضة الينا . ان ما تتوق اليه البشرية الى الأبد هو العمل والخلق من أجل كل العصور الآتية . والحق أن أعظم أشياء أبدعت كانت من صنع اناس وعصور ، لم تثقل كاهل عقولها ، ولم تعق حركة يديها فكرة عدم امكان انقاذ الحاضر ، وبانه سيفرق في بحر الماضي دون ترك أي اثر .

ما تركه لنا عصر النهضة لم يكن فقط الصروح الهائلة والتماثيل والتصاوير التي لا حصر لها ، والحواليات والاشعار والموتيت والمدريجال ، فلقد خلق تجده طموح القدامى والقيمة الجديدة لقدرات الفرد ، خلق شخصيات تركزت فيها الحياة الى حد مهول ، وعجزت حتى أعنف النكبات التي انتابت البشرية في هذه القرون النابضة كالأوبئة والجاعات والزلازل والفيضانات والدمار الذي جرت به الحروب والمشاحنات الدينية ، وذبح الأخوة بعضهم لبعض ، واجتياح الترك ، عجزت عن اقحال خصوبة النهضة وما أسفرت عنه ، أي عن أثمن حصيلة من الحضارة الرائعة التي لن يكف الانسان الحديث عن التأثير والاعجاب بها .

١٠ يونيو سنة ١٩٧٠

## الفهرس

|    |   |
|----|---|
| ٧  | مقدمة   |
| ١٢ | الفصل الأول : اليونان القديمة                                 |
| ١٥ | الموسيقى وعبادة الجميل  |
| ٢١ | الشعر والأغنية وموسيقى الآلات                                 |
| ٢٧ | مولد المأساة  |
| ٢٩ | المظاهر الاجتماعية للموسيقى                                   |
| ٣٤ | علم الموسيقى  |
| ٣٥ | آخر مرحلة في الموسيقى الكلاسيكية                              |
| ٢٩ | الفصل الثاني : بيزنطة   |
| ٤١ | الموسيقى في العالم المسيحي الشرقي                             |
| ٤٥ | مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة              |
| ٤٨ | موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحي                        |
| ٥٣ | الفصل الثالث : روما   |
| ٦٣ | الفصل الرابع : العصر البطريركي                                |
| ٦٥ | بين القرون الوسطى « عصر النهضة »                              |
| ٦٧ | مشكلة الموسيقى الكنائسية                                      |
| ٧٠ | أصل موسيقى الشعائر المسيحية                                   |
| ٨٢ | تنظيم طقوس العبادة  |
| ٨٧ | الأسس اللاهوتية والفلسفية والعلمية للموسيقى المسيحية الطقوسية |



|     |        |  |
|-----|--------|--|
| ٩٥  | ... .. | الفصل الخامس : الفن الجريجوريانى               |
| ٩٧  | ... .. | جريجورى الأعظم                                 |
| ١٠٠ | ... .. | الكانتوس رومانوس فى بريطانيا                   |
| ١٠٢ | ... .. | الكانتوس رومانوس فى امبراطورية شارلمان         |
| ١٠٦ | ... .. | فروع الموسيقى الجريجوريانية                    |
| ١١١ | ... .. | تدهور الفن الجريجوريانى                        |
| ١١٤ | ... .. | الأناشيد الجريجوريانية فى الفن الدينى العالمى  |
| ١١٧ | ... .. | الموسيقى الدنيوية فى عصر شارلمان               |
| ١٢٢ | ... .. | معنى الموسيقى من الناحية النظرية               |
| ١٢٩ | ... .. | الفصل السادس : ازدياد انتشار الفن الجريجوريانى |
| ١٣١ | ... .. | بزوغ الدراما من الطقوس                         |
| ١٣٩ | ... .. | الشعر الليريكى والمسح والهزاء                  |
| ١٤٢ | ... .. | الأصل الموسيقى للشعر الليريكى فى العصور الوسطى |
| ١٤٣ | ... .. | نظام الاقطاع وفنه                              |
| ١٤٧ | ... .. | التروبادور والتروفير                           |
| ١٥٠ | ... .. | مظاهر أخرى لليريكية الفروسية                   |
| ١٥٤ | ... .. | المنستريل                                      |
| ١٥٧ | ... .. | تدهور فن الفروسية                              |
| ١٥٨ | ... .. | ايقاط الفن البروفنسالى لليريكية الايطالية      |
| ١٦٢ | ... .. | التروبادور والمنستريل فى انجلترا               |
| ١٦٤ | ... .. | المينزجر                                       |
| ١٦٩ | ... .. | الفصل السابع : العصر القوطى                    |
| ١٧١ | ... .. | بزوغ القسوطية                                  |

|     |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| ١٧٤ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | أصل البوليفونية                                      |
| ١٧٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | أشكال البوليفونية الباكرا                            |
| ١٨٢ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الفن القديم  |
| ١٨٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الرومانسك والقوطية                                   |
| ١٨٨ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | مذاهب الموسيقى في العصر الوسيط                       |
| ١٩٠ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | معارضة الكنيسة للبوليفونية                           |
| ١٩٣ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | تأثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة         |
| ١٩٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | <b>الفصل الثامن : الفن الجديد</b>                    |
| ١٩٩ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | تداعى النظام الوسيط                                  |
| ٢٠٢ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | بين العصور الوسطى وعصر النهضة                        |
| ٢٠٤ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الفنى الجديد والفن القديم                            |
| ٢٠٨ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الفن الجديد فى فرنسا                                 |
| ٢١٢ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الفن الجديد فى ايطاليا                               |
| ٢١٥ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر                       |
| ٢١٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | اتجاهات جديدة فى نظرية الموسيقى                      |
| ٢٢٢ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | انتشار الموسيقى وتذوقها فى القرن الرابع عشر          |
| ٢٢٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | <b>الفصل التاسع : الرينسانس ( عصر النهضة )</b>       |
| ٢٢٩ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | الرينسانس والهيومانانية                              |
| ٢٣٥ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | موسيقى الرينسانس فى نظر البحث الحديث                 |
| ٢٣٧ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | آخر مظاهر أواخر العصر القوطى                         |
| ٢٣٩ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | التوفيق بين الأسلوب القوطى وبين عناصر النهضة الباكرا |
| ٢٤٣ | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | ... | المدرسة البورجونية                                   |

|     |        |  |
|-----|--------|--|
| ٢٤٦ | ... .. | نهوض الأسلوب القوطى الجديد                               |
| ٢٥٤ | ... .. | هجرة الموسيقيين الفلمنكيين                               |
| ٢٥٨ | ... .. | مشكلات موسيقى الشنكواشنتو                                |
| ٢٦٤ | ... .. | عصر الاصلاح الدينى وعصر النهضة                           |
| ٢٧٠ | ... .. | تأثير البورجونيين والفنسيين الفلمنكيين على الفن الجرمانى |
| ٢٧٣ | ... .. | لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية                   |
| ٢٨١ | ... .. | أسلوب البلاد الواطئة الكلاسيكى وشيوعه فى سائر الانحاء    |
| ٢٨٣ | ... .. | الموسيقى الفرنسية فى عصر النهضة                          |
| ٢٨٩ | ... .. | موسيقى فينسيا  |
| ٢٩٢ | ... .. | الأسلوب الايطالى الفلمنكى                                |
| ٢٩٥ | ... .. | التوليفة الأخيرة للبولىفونية                             |
| ٣٠٣ | ... .. | بالسترينا  |
| ٣٠٩ | ... .. | تغيرات فى الموقف الموسيقى السياسى                        |
| ٣١١ | ... .. | الآلات وموسيقى الآلات                                    |
| ٣١٧ | ... .. | أنواع موسيقى الآلات وأشكالها                             |
| ٣٢٥ | ... .. | الموسيقى الجرمانية فى أواخر النهضة                       |
| ٣٢٧ | ... .. | العهد الثانى للرينسانس الفرنسى                           |
| ٣٣٢ | ... .. | الهنوت وموسيقاهم   |
| ٣٣٧ | ... .. | اسبانيا وموسيقاها ابان عصر النهضة                        |
| ٣٤٢ | ... .. | الموسيقيون الكوراليون فى المدرسة الأسبانية الفلمنكية     |
| ٣٤٦ | ... .. | موسيقى انجلترا فى عهد ما قبل أسرة تيودور                 |
| ٣٥١ | ... .. | أوائل موسيقى التيودور                                    |
| ٣٥٣ | ... .. | الاصلاح الدينى فى انجلترا                                |
| ٣٥٦ | ... .. | الصراع بين الهيومانية والرئيسسانس                        |





رقم الايداع ٨٥/٣٦٣٣

الترقيم الدولى ٢ - ٠٦٢٣ - ٠١ - ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

## تصويب

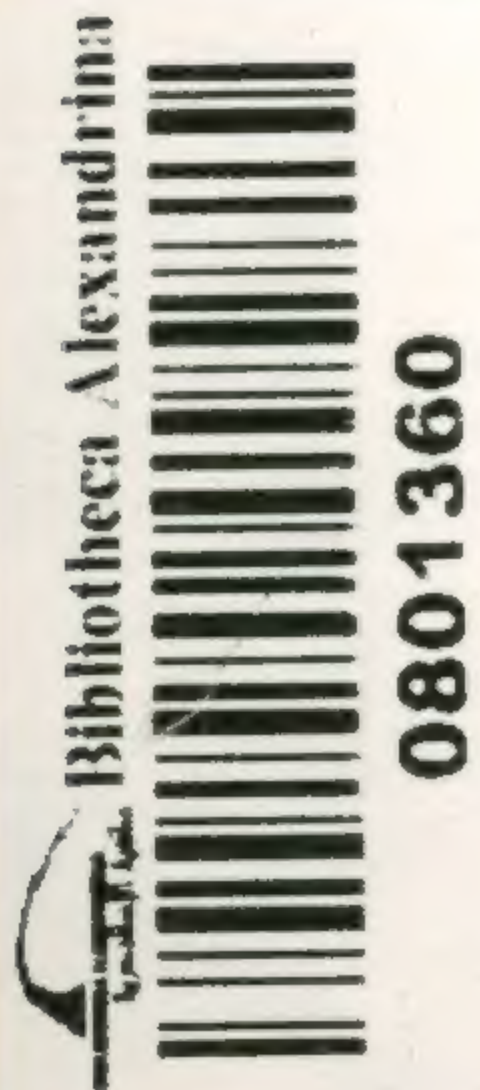
|       |   |
|-------|---|
| ص ٥   | السطر الثامن « يرض » - السطر ١٥ - ١٩٨٤  |
| ص ١٥  | السطر ٢٠ « النحت »  |
| ص ٢٤  | السطر ٨ تضاف بعده الجملة الآتية « من التروكيه والايامبوس وجاء أرخيلوخس باصلاحات في الصناعة الموسيقية ذات أثر بعيد ، فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة » السطر ١٠ - « تساعدنا هذه الحقائق على التنور » |
| ص ٤١  | السطر ١٢ تضاف بعده « لتغيرات ملحوظة » وبعد استيعابهما لمؤثرات من أصل غربي انبعث منهما في « - يشطب السطر ١٣ بأكمله لتكراره »   |
| ص ٥٧  | السطر ٢٩ - « واعاد الامبراطور نيرون تقديم مسابقات الأجون »  |
| ص ٧٧  | يشطب السطر ١١ لتكراره . وتضاف الجملة الآتية بعد السطر ١٢ « الذي كثيرا ما يجيء اسمه » وهو غفل موسيقى على جانب »  |
| ص ٩٠  | تضاف الجملة الآتية بعد السطر ٢٥ - « روما مثلا لم تكن تقام الشعائر يوم الخميس باعتباره يوم جوبيتر » وشعر - يشطب السطر ٢٧ لتكراره .   |
| ص ١١٥ | السطر ١٧ « الخالية من العقود »  |
| ص ١١٨ | السطر ٢٣ « ساعات بدء الحصاد »   |
| ص ١٢١ | السطر ١٩ « ممارسة ترداد المزامير »  |
| ص ١٣٣ | السطر ٣ « وبعد تقديم هذه التمثيليات »   |
| ص ١٣٥ | السطر ١٠ « يسوع الناصري »   |
| ص ١٣٦ | السطر ٣ « صراحة بوجوب تمتع »  |
| ص ١٦٦ | السطر ١٢ « الوثيقة بالتصوف »  |
| ص ١٧٤ | السطر ١٢ « البحث الحديث »   |
| ص ٢٠٩ | السطر ٩ « وتعدد أشعاره »  |
| ص ٢١١ | سطر ١٤ « الكونداكتوس » - السطر ٢٢ « حتى أمد بعيد »  |
| ص ٢١٧ | السطر ٢٨ « نظر الى الفن »   |



|       |   |
|-------|---|
| ص ٢٢٥ | السطر ١٢ « أى اتحاد عصرى » - السطر ٣١ « وظيفة راعى »  |
| ص ٢٣٠ | السطر ١٤ « الثقافة الهيومانية »   |
| ص ٢٣٣ | السطر ١١ « ثم التعبير عن الزهو والفرحة بإعادة »   |
|       | السطر ١٤ « توطيد لغة روما »   |
| ص ٢٣٦ | السطر ٢٨ « وانطوت تحته أكداس »  |
| ص ٢٣٨ | السطر ٣ « عشية وضحاها » - السطر ٨ « لم يصبح له أى دلالة »   |
| ص ٢٥٥ | السطر ٣١ « ومن هنا سعى بالسوبرانو »   |
| ص ٢٦٤ | السطر ١٣ « فى حرمانه من فخر »   |
| ص ٢٧٢ | السطر ١٥ « البورغونية الشعبية »   |
| ص ٢٨٣ | السطر ٧ « ومع الاعتراف بعظمة أبناء البلدان الواطئة فى مجال<br>البوليفونية الدينية » - السطر ٢٣ « يغنيها العوام فى الشوارع » |
| ص ٢٨٨ | السطر ٢٥ « وانغمروا فى أفكار »  |
| ص ٢٩١ | السطر ١٥ « بعض أبيات من منتصف »   |
| ص ٣٠٠ | السطر ٨ « لموسيقى الكنيسة »   |
| ص ٣٠٢ | السطر ٧ « عصره »  |
| ص ٣٠٣ | السطر ٢٢ « سوى مرة واحدة »  |
| ص ٣٢١ | السطر ٢٥ « الى أقدم ما هو »   |
| ص ٣٢٣ | السطر ٣ « والمزج بين الألوان »  |
| ص ٣٤٦ | السطر ٢٠ « وموسيقى فيكتوريا »   |
| ص ٣٥٣ | السطر ٢٣ « ويتساءل المرء فى دهشة »  |
| ص ٣٦٥ | السطر ١١ « البلاد فى وقت أسبق »   |
| ص ٣٦٦ | السطر ٦ « وبالمغابة »   |
| ص ٣٦٨ | السطر ٧ « عن الحياة الموسيقية »   |
| ص ٣٦٩ | السطر ١٤ « كادينسى »  |
| ص ٣٧٤ | السطر ٤ « نوع أساسى »   |
| ص ٣٨٠ | السطر ٢ « التعميم »   |
| ص ٣٩٨ | « بقداسته ووقاره »  |







التمن ٣ جنيهاً